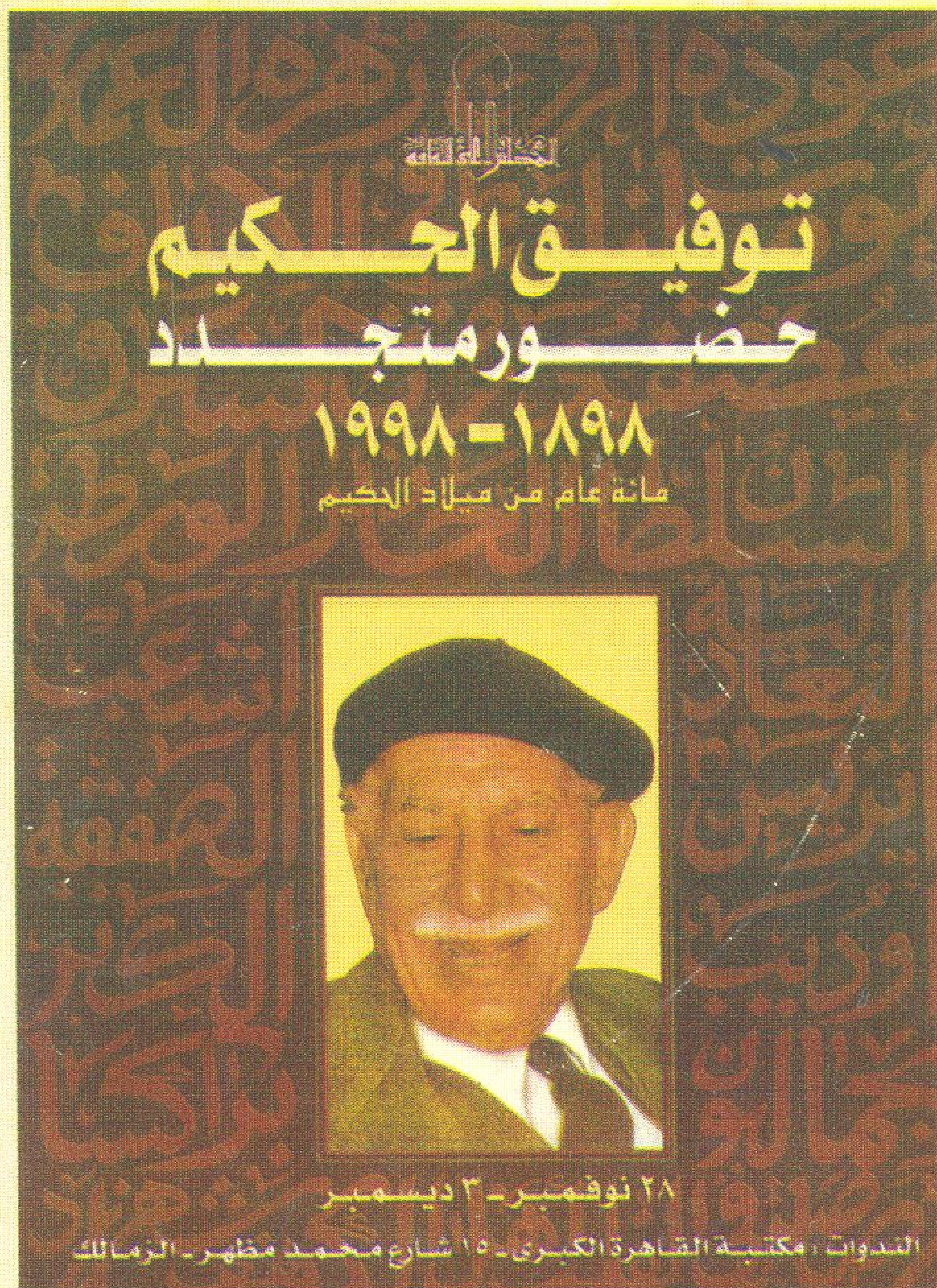
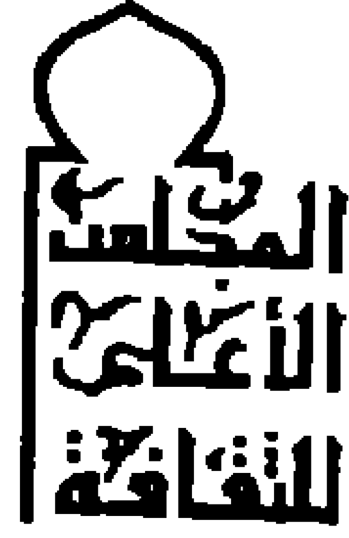
سلسلة أبحاث المؤتمرات / ٣

توفيق الحكيم: حضور متجدد



المجلس الأعلى للثقافة



سلسلة أبحاث المؤتمرات

إشراف

أ. د. جابر عصفور

أبحاث مؤتمر

توفيق الحكيم: حضور متجدد

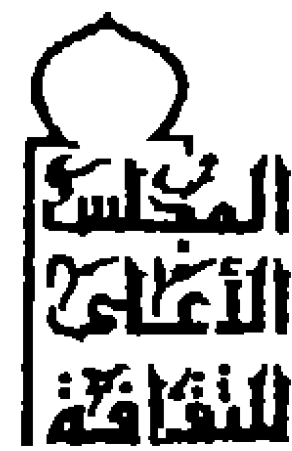
٢٨ نوفمبر - ٢ ديسمبر

١٩٩٨

اهـــــــداء2004
الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
القاهرة

سلسلة أبحاث المؤتمرات /٣

توفيق الحكيم : حضور متجدد



كلمات الافتتاح

كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور
أمين عام المجلس الأعلى للثقافة

ضيوفنا الأعزاء.. الزميلات والزملاء، أسعد الله صباحكم.

اسمحوا لى فى البداية أن أنقل إليكم تحيات السيد وزير الثقافة، واعتذاره عن الحضور لسبب قاهر، وبعد..

لا أجد فى استهلال كلمتى أفضل من توفيق الحكيم نفسه، خصوصًا هذه الكلمات التى كتبها فى مقدمة كتابه زهرة العمر، وهى الكلمات التى يقول فيها: "كم قاومت وكافحت فى سبيل التجرد والتحرر من كل ما يشغلنى عن الفن، وها أنا ذا اليوم قد انتصرت. نعم. لقد انتصرت؛ فأنا الآن للفن وحده".

هذه الكلمات أشعر أن توفيق الحكيم يقولها لنا بعد رحيله عنا؛ ليؤكد حضوره فينا، وبالفن وحده؛ ولأننا نحتفل فيه بالفن وحده. هذه الكلمات التى قالها توفيق الحكيم، منذ حوالى نصف قرن، تقع موقع النبوءة فيما يتعلق بإنجاز الحكيم الإبداعى، فطالما قاوم هذا المبدع وكافح فى سبيل التحرر من كل ما يشغله عن الفن. هجر دراسة القانون التى ذهب من أجلها إلى باريس؛ ليرجع أستاذًا جامعيًا، واستبدل بدرجة الدكتوراه، التى يباهى بها البعض، عشق الفن، والتفرغ الكامل لموهبته. وانصرف عن حياة وكيل النيابة المعتادة؛ ليرى ما تحت السطح من صور الريف المصرى، ولم يشغل نفسه ببريق المناصب الكبيرة، وإنما شغل قلمه باكتشاف السر الأكبر فى عودة الروح للأمة، واتحاد الكل فى واحد خلال ثورة ١٩١٩. ولم يدخر وسعًا فى الابتعاد عن الالتزام الحزبى، والخصومات السياسية؛ ليخلى نفسه للمسرح، الذى أقام أركانه ووصل به إلى المدى الإنسانى الرحيب، وذلك منذ أن نشر مسرحيته "أهل الكهف" سنة ١٩٣٣، باحثًا عن معنى الزمن وعلاقته بالبشر والحضارات؛ ولذلك هجر السياسة

اليومية المتقلبة، ومشاغل الحياة الفانية، إلى ما أسماه هو بالبرج العاجى، مبتعداً عن كل ما يحول بينه وبين معبوده الذى لم يرَ فى الحياة سواه، وهو الفن الذى ينفذ إلى أسرار الحياة، ويراها فى حقيقتها من تحت شمس الفكر، أو من تحت المصباح الأخضر للإبداع. ولذلك لم تتعدد أدواره فى الحياة الاجتماعية أو السياسية، أو حتى الثقافية العامة، مثلما تعددت أدوار: طه حسن، أو محمد حسين هيكل، أو عباس محمود العقاد، الذين سبقوه فى المولد بعقد من الزمن، واختلفوا عنه بتنوع الأدوار فى مجالات الممارسة الاجتماعية والسياسية. لقد وهب توفيق الحكيم نفسه لدورٍ واحد، هو دور الفنان، الذى يخفف وعيه من كل شيء، فيما عدا سماوات الفن التى رأى فيها خلاصه ومراحه، سعادته وشقاءه، أحلامه وكوابيسه، لكنها ظلت فى كل أحوالها الضوء الهادى لأمته، التى حاول أن يوقظها بالفن من سلطان الظلام، وشجرة الحكم المعطوبة، ونوم أهل الكهف، ويقودها بواسطة فن الأدب فى رحلة إلى الغد، الذى يستبدل بالتخلف التقدم، وبالضرورة الحرية، وبالإظلام الاستنارة، فكان إبداعه مسرحًا ورواية، شمس النهار، التى تضئ فى موازاة شمس الفكر، وأدب الحياة الذى يقاوم كتابة الموتى الأحياء، أو الأحياء الموتى.

هكذا، وهب توفيق الحكيم حياته لمشروعه الجليل، وهو أن يؤسس للإبداع العربى مسرحًا راسخًا، ورواية متميزة، أى يصوغ فنًا يجمع بين شمول الرؤية وعمقها، وتنوع المعالجة وتعدد مجالاتها، نافذاً من الخاص إلى العام، ومن المحلى إلى الإنسانى، واصلاً الماضى بالحاضر، والشرق بالغرب، جامعًا بين التجريد الفلسفى والتجسيد الواقعى، مازجًا الملاحظة العميقة بالسخرية النافذة، متنقلاً بين المأساة والملهاة، ملحًا دائمًا على أولوية العقل التى أضاءت كتابة الحكيم بشمس الفكر، فكانت كتابة من النوع الذى ينتسب إلى الوضوح الشمسى، ولم تكن قط كتابة من النوع المجنون الذى يتعشّق الظلام والوحدة والأسرار.

هذه العقلانية الإبداعية مع العناصر الليبرالية للفكر، هما زاويتا المثلث الإبداعى الذى تكتمل أضلاعه بحرص الحكيم على التطوير المستمر لمنجزه الإبداعى، ذلك المنجز الذى لم تتوقف، قط، محاولاته فى التجدد المتصل الذى اكتسب، عبر تتابع المراحل التاريخية، كل متغيرات الحياة الإبداعية، ابتداءً من وطنه، وانتهاء

بإبداع الإنسانية كلها؛ ولذلك لم يكن الحكيم كاتبًا مسرحيا محليًا بالمعنى الضيق لهذه الكلمة، أو روائيًا وطنيًا بالمعنى الشوفينيّ الذى ينغلق بالإبداع، وإنما كان ولا يزال كاتبًا إنسانيًا بكل معنى الكلمة، سواء فى القضايا التى أرقته، أو الرؤى التى انتهى إليها، أو التجارب التقنية التى حاول صياغتها. والمفارقة اللافتة فى إنجاز الحكيم، أن هذا الإنجاز بقدر محاولته التباعد عن وقائع الحياة العملية، كان يقترب منها، وبقدر فراره من السياسة، كان يتورط فيها، كما لو كان يحقق معنى بيت صلاح عبد الصبور "أجافيكم لأعرفكم"، أو معنى صدر البيت القديم "سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا"؛ ولذلك كان هذا الإنجاز يعود إلى الواقع الفعلى بقدر هروبه منه، سواء على نحو مباشر فى مسرحه المنوع، أو ما أسماه مسرح المجتمع، جنبًا إلى جنب رواياته التى أرادت الواقعية فى عالم القص، أو على نحو غير مباشر، بواسطة أقنعة التاريخ، ورموز الأساطير، وتمثيلات الفنون والآداب العالمية.

ولذلك كانت شمس الفكر فى كتابة الحكيم، مسلطة على الواقع الحى، بما جعل من إبداعه أدب الحياة، على نحو ما فهمها الحكيم فهمًا رحبًا، فهمًا انفتح بمعنى البرج العاجىّ على كل ما يحيط بالحياة ويغوص فيها، ويتمعن فى علامات حضورها، ودليل ذلك أن الحكيم ظل يؤمن، إلى آخر أيامه، أن خير رسالة للقلم هى الارتفاع بالإنسان على بُراق الفكر والفن، إلى حيث ينسى صاحب القلم فى لحظة أو لحظات أنه من تراب الأرض خلق، كما آمن أن القيادة الحقيقية للكتابة، ينبغى أن تكون مرتفعة كالرأس فى جسم الإنسان، تنقل الأفكار من البرج إلى الأطراف.

وبقدر ما ذهب إلى أن البرج العاجى ألزم ما يلزم للقيادة الروحية، فإنه أكد أن ما يقصد إليه من البرج العاجى هو السمو على المطامع المادية والمآرب الشخصية. فالبرج العاجى الذى أراده لنفسه ولغيره من الكتاب، هو نوعٌ من التوحد بمعانيه العليا، التى تنطوى على الاستقلال والحرية والتكامل؛ ولذلك أكد الحكيم فى غير موضع من كتاباته، أنه ليس من حق مفكر أو كاتب اليوم، أن ينأى بفكره عن معضلات زمنه، ولكن من واجبه أن ينأى بخلقه عن مباذل عصره وسقطاته، ويلجأ إلى البرج العاجى الذى هو الصفاء الفكرى، والنقاء الخلقى، والصخرة التى يعيش فوقها الكاتب مرتفعًا عن بحر الدنايا، الذى يغمر أهل عصره، ويوجز ذلك بقوله: "لا يدخلن فى الروع أنى

أطلب إلى الكاتب حبس نفسه، فلا يختلط قط بالناس. فليختلط ما شاء بأجناس البشر كافة، لكن بما يدنيه منهم، ويبعده عنهم فى آن".

وقد تحرك إبداع الحكيم فى مدى هذا القوس المتوتر، بين الدنو من حياة الناس لمعايشتها، والبعد عنها لاستخلاص معانيها وقيمها، فكان إبداعًا يجمع ما بين مبدأ الرغبة، وبين مبدأ الواقع، ويقوم على الثنائيات المتعددة التى حاول الحكيم أن يتوسط بين نقائضها بصياغة التعادلية، التى كانت همه الفكرى والإبداعى، الهم الذى ظل مصاحبًا لهمه الأكبر فى أن يخلى حياته من كل شىء سوى فنه الذى عاش له وحده.

السيدات والسادة.. الزميلات والزملاء، ها نحن اليوم نسترجع هذا الفن، ونتدارسه، ونختلف حول تفسيره وتأويله، وفى الوقت نفسه نؤكد أهمية إنجازه، وندرك هذه الأهمية بعيداً عن تقلبات الحكيم الحياتية نفسها، وبعيداً عن متغيراته الشخصية، وبعيداً عن الآراء السياسية التى اضطر إليها أو وقع فيها، فالإدراك الجمالى للرجل، ظل أصدق من وعيه الأيديولوجى على امتداد حياته، ورؤيته الفنية التى توصل إليها نتيجة بصيرة إبداعه تظل أبهى من آرائه المتغيرة التى اضطرته إليها بعض المواقف، أو المقامات الضاغطة. وليس لذلك كله من معنى، سوى أن كفاح توفيق الحكيم فى سبيل الفن قد كلل بالنصر، وأن محاولاته فى التحرر من كل ما يشغله عن الفن، قد نجحت. وها هو اليوم ينتصر، بعد وفاته بإحدى عشرة سنة، فيصبح ملكًا خالصًا للفن وحده.

الزميلات والزملاء، اسمحوا لى أن أتوجه باسمكم جميعًا، بالشكر والتحية لضيوفنا الأعزاء الذين جاءوا إلينا من كل فجٍّ عميق؛ ليشهدون بعض ما نتعلم منه ونفيد منه. فباسمكم جميعًا أوجه إليهم التحية، وأرجو أن تكون إقامتهم فى القاهرة إقامة طيبة سعيدة؛ لأنهم بين زملائهم، وبين أهلهم. ولا شك أن حضورهم بيننا يضيف إلى هذا المؤتمر الكثير، حواراً وفكراً ورؤى وحدسًا وتميزاً.

واسمحوا لى فى النهاية، أن أتوجه بالشكر إلى زملائى فى وزارة الثقافة الذين لولاهم ما خرج هذا المؤتمر على هذه الصورة: أخى الدكتور سمير سرحان فى الهيئة العامة للكتاب، والأستاذ محمد غنيم قطاع العلاقات الثقافية الخارجية، والأستاذ فاروق عبد السلام ومحمود آدم من الديوان العام، والأستاذة فريال صقر من الشعب

واللجان الثقافية،والأستاذ محمود الحدينى المركز القومى للمسرح، والدكتورة هدى وصفى التى نحن فى بيتها الآن، والشكر كل الشكر للجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافةالتى أنابت عنها الأستاذ الدكتور أحمد عتمان ليكون مشاركًا فى لجنة الإعداد العلمى،التى لا يسعنى إلا أن أشكر أعضاءها: الأستاذ الدكتور عماد بدر الدين أبو غازى، والدكتور أحمد مجاهد، والأستاذة - الدكتورة قريبًا- إيمان السعيد، وشكر خاص للدكتور مصطفى الرزاز للمطبوعات التى أخرجتها الهيئة العامة لقصور الثقافة،ولزميلى الدكتور حمدى السكوت الذى سهر طوال الأسابيع الثلاثة الماضية، حتى تكتمل الببلوجرافيا الأولى الكاملة لأعمال توفيق الحكيم التى يجدها الباحثون فى هذا المؤتمر بين أيديهم. وبعد فمن حقى كمثقف، وواحد منكم أن أتوجه بالشكر إلى فاروق حسنى الذى لولا مساعداته وإصراره ما كنا نمضى فى مؤتمراتنا على هذا النحو، ولكم جميعًا التهنئة على هذا الحضور، وعلى هذه البحوث، وعلى النقاش الذى سوف نستمع إليه.وبما أنى أستاذ للأدب العربى فاسمحوا لى أن أستعين بالمتنبى العظيم وأقول لكم:

"إنما التهنئات للأكفاء ... ولمن يدَّنى من البعداء

وأنا منك لا يهنئ عضو ... بالمسرات سائر الأعضاء"

والتحية لكم جميعاً ولنبدأ مؤتمرنا الثرى بإذن الله، وبفضل إسهامكم.

والسلام عليكم ورحمة الله.

كلمة الباحثين المصريين:
الأستاذ الدكتور عبد القادر القط

الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة.. الضيوف الكرام.. السيدات والسادة.

حين نحتفل اليوم بميلاد توفيق الحكيم، نحتفل فى الوقت نفسه بمعنى إنسانيٍّ جليل؛ إذ تتجاوز الموهبة الكبيرة وجود صاحبها وشخصه، فتصبح رمزاً كبيراً باقياً، ومثلاً يتطلع إليه الأجيال من بعده. وحين نحتفل اليوم بميلاد توفيق الحكيم، نحتفل بمولد المسرح العربى الحديث. كان المسرح فى صبا الحكيم، حافزه الأول إلى المعرفة، وفى سائر حياته همَّه الأول فى الإبداع. ومن يقرأ كتاباته عن تكوينه الثقافى الباكر، يدرك أن الموهبة المسرحية كانت من ورائه،تحدُّه دون أن يدرك؛ لكى يزودها بمعارف وتجارب لابد منها للكاتب المسرحى الكبير. والمسرح فنٌ مركب، تتآزر فى إبداعه فنون عدة، وتمتزج فيه الكلمة بالتمثيل والموسيقى والتشكيل والأضواء والظلال.

وبوحى خفى من الموهبة الفطرية الكامنة،راح توفيق الحكيم يقرأ، ويرتاد المسارح، ومعارض الفن، وقاعات الموسيقى، ومنتديات الفكر والأدب. يحاور الأشياء، ويحاور الكتب، ويحاور الناس،ويحاور نفسه فيما سمع من الكتب والناس، وفيما قالته الأشياء. يغزو بذلك، دون أن يقصد، موهبته المسرحية بأنماط مختلفة من الحوار، عماد العمل المسرحى. وبالبراعة الفذة فى فن الحوار، تميز توفيق الحكيم. وللعكوف الطويل على المحاورة عند شاب مغترب لم يمارس، بعد، كثيراً من تجارب الحياة، تمثلت له الحياة، أول الأمر، فى قضايا كلية مجردة،بنى عليها بعد ذلك مسرحياته الفكرية الكبيرة: أهل الكهف، بجماليون، أوديب، وشهرزاد. قضايا كلية كان لابد أن تلح على فكر متطلع يبحث عمّا وراء الظواهر من وجود أعمق وأخفى. الحياة والموت والخلود، الروح والمادة، المثال والواقع، الفن والحياة،والحرية والعدالة. وأكد عنده هذه النزعة

الفكرية ما رآه بعد عودته من حال المسرح المصرى، وغلبة الكوميديا الخفيفة، والميلودراما، والعروض الغنائية، وما للنص المسرحى فيه من وجود هزيل. وكان توفيق الحكيم يدرك طبيعة تلك المسرحيات، وأنها أقرب إلى أن تكون نصوصًا مسرحية للقراءة، قد تصلح للعرض إذا أتيح لها مخرج واسع الحيلة، ومشاهدون مثقفون. لكن أصالتها، وعمق فكرها، وجمال حوارها الذى يقترب أحيانًا من الشعر النثرى، لم تغب عن عقول قرائها، فأدركوا كيف يمكن أن يحمل النص المقروء تجسيمًا للأفكار المجردة، وكيف يمكن أن يرفع الحوار القدير من طبيعة الحديث والكلام، فيبلغ به منزلة القول والأدب الرفيع، وأصبحوا من خلال تجربة القراءة، أكثر قبولاً لعروض مسرحية أعلى وأعمق مما كانوا يشاهدون على المسرح حينذاك. ثم اجتمع الفكر بخبرة الحياة والوعى الاجتماعى والنفسى، فكان إبداع توفيق الحكيم الغزير المتنوع فى مسرح المجتمع ومسرحياته الكثيرة فى المأساة والملهاة، حتى أصبح اسمه رمزاً للمسرح العربى الحديث، ونهضته الجديدة.

وكان كاتبنا شديد الحرص على أن يكون له حضوره الدائم فى نفوس قرائه، ومشاهدى مسرحه، وفى عالم المثقفين والأدباء، وكان حريصًا على أن يكون له مشاركة جديدة دائمة فى كل جديد.

حين ظهر مسرح العبث كتب مسرحيته المعروفة "يا طالع الشجرة"، فلم تكن مجرد تقليد أو محاكاة بل استمدت شخصياتها ورموزها وجوها العام من البيئة المصرية والعربية بموروثها الشعبى. وحين أخذ بعض المسرحيين يجمعون بين السرد والحوار، بين الرواية والمسرح، كتب بنك القلق وسماها "مسرواية". ولحرصه على أن يوائم بين اللغة وطبيعة المواقف والشخصيات، شغل نفسه بأمر اللغة، فزاوج بين الفصحى والعامية فيما أسماه اللغة الثالثة فى مسرحية "الصفقة".

وحين بدأ توفيق الحكيم حياته فى الأدب، كانت الرواية فى صورتها الحديثة فنًا جديداً على الأدب العربى، يحاول الأدباء المعروفون، حتى من غلبت عليهم دراسة الأدب والنقد، أن يجربوا فيه أقلامهم. ولم يكن الجمع بين الرواية والمسرح عسيراً على توفيق الحكيم، الأديب المبدع فى المقام الأول، وقد هيأت له طبيعة عمله، وبصيرته

الواعية الراصدة،كثيراً من التجارب والوقائع والمشاهد، استطاع أن يصور، من خلالها، أحوال المجتمع المصرى، ويرسم كثيراً من نماذجه البشرية على نحوٍ فنىٍّ فريد، جامعًا بين الجدِّ والفكاهة والسخرية، وبين السرد والحوار، متجاوزاً فى حداثته كثيراً من المعاصرين.

وتبدو قدرته الفائقة على رسم الشخصيات فى روايته المعروفة "عودة الروح"، وتتضمن سبع شخصيات متفردة، بخصائصها النفسية والسلوكية، ويجمعها، مع ذلك، وجود كلي مشترك بانتمائها الاجتماعى والقومي. وتتخلل الرواية روح الدعابة التى عرف بها توفيق الحكيم، فى إبداعه، وفى أحاديثه الشخصية معًا. وبهذا العطاء الغزير المتنوع والمتجدد، أصبح،كما أصبح بعض كبار النابغين من أبناء جيله، رمزاً باقيًا يتجاوز وجوده الشخصى؛ ليبقى تجسيداً لقيم إنسانية كبيرة وباقية على مر الزمن، وتتغير صور المسرح وأساليب الرواية،كما تتغير الحياة أبداً، وتظل الريادة والعطاء والتفرد رموزاً حية للأجيال.

تحية للنبوغ فى ذكرى مولده، ومرحبًا بكم فى هذا المنتدى الجليل.

كلمة الباحثين العرب:
الأستاذ الدكتور جورج طرابيشى

رغم أن عدد الدقائق المتاحة لكلمتى هذه محدود للغاية، فإنى أرانى مضطراً إلى أن أستهلك دقيقة منها فى تبديد سوء تفاهم محتمل. فأنا أتكلم باسم الباحثين العرب، بدون أن يكلفنى أحد منهم بالكلام. إننى أتكلم، إذن، بنوع من تفويض وهمى متواضع عليه فى مثل مؤتمرنا هذا على سبيل الرمز والكناية، لا على سبيل الواقع والحقيقة.

إنى، إذن، أتكلم بصفتى باحثًا عربيًا ،أى، بالمردود الأخير للعبارة، باحثًا من خارج القطر الذى يستقبلنا هذا الاستقبال الحافل، باحثًا كان له، ولا يزال، اهتمام، بل ولع وشغف بالنتاج الأدبى لذلك الفنان الكبير الذى كانه توفيق الحكيم.

ماذا يعنى لى، وللجيل الذى أنتمى إليه، هذا الذى نحتفى اليوم بالمئوية الأولى لميلاده. إن توفيق الحكيم هو من أقطاب الثلاثى الذى صنع الثقافة العربية الحديثة، فإلى جانب عباس محمود العقاد، وطه حسين، كان توفيق الحكيم هو ثالث من أسهم فى بناء صرح الحداثة الثقافية العربية. أقول الثالث على سبيل العد، لا على سبيل الترتيب، فعند كثرة من أبناء جيلى قد يكون الحكيم هو الثانى، هذا إن لم يكن عند بعضهم هو الأول. والواقع أن الجيل الذى أنتمى إليه يصدق فيه القول بأنه مر بالأطوار الثلاثة جميعًا، فقد كان جيلاً عقاديًا، بقدر ما قدمت له عبقريات العقاد الإسلامية منظاراً حديثًا لقراءة التاريخ الأول للإسلام. وكان جيلاً طحسانيًا بقدر ما أعانته كتابات طه حسين على الشروع لقراءة حداثية للتراث. وكان أيضًا، وأخيراً، جيلاً حكيميًا بقدر ما وجد فى روايات الحكيم، وعلى الأخص فى مسرحياته، تجسيداً جماليًا للحداثة الأدبية.

وأكاد أقول، إنه لولا الحكيم، لكانت هذه الحداثة بقيت فى الثقافة العربية، لأواسط قرننا العشرين هذا، محض حداثة مترجمة. لن أطيل أكثر؛ فحسبى القول: إن

توفيق الحكيم كان واحداً من ثلاثة، أو من أربعة أو خمسة، لن نختلف على العدد، من الآباء المؤسسين للحداثة الثقافية العربية، ولكن ميزته على سائر الآباء - ولتعذرني الحاضرات على هذه اللغة الأبوية - التى ميزته عليهم أنه كان له مثل ما لهم من دور فى إنجاب السلالة التى نتحدر منها- نحن المثقفين العرب المعاصرين- ولكنه ما بدا لنا قط وكأنه يمارس السلطة، ناهيك عن القسوة، التى درج أكثر الآباء على ممارستها. ففضلاً عن أسلوبه الساحر، كان أغلب إنجابه فى الجماليات: من رواية، ومسرحية، وقصة ومقالة فنية. ولم يثقل إثقال من ينجبون عادة فى مجال الأبحاث الفكرية والتاريخية والتراثية؛ ولذا كان يتبدّى لنا شقيقًا أكثر منه أبًا، بل لولا بعض ما عرف عنه من عداء للمرأة، لحكمت بالقول إنه مثّل فى الحداثة الأدبية العربية مبدأ الأنوثة لا الذكورة فى الإنجاب. وهذا -واسمحوا لى أن أختم -هو منحى المشروع النقدى المزدوج، الذى حاولت، على ضوئه، أن أقرأ، كباحث، توفيق الحكيم فى الدراستين اللتين كرستهما لإنتاجه، من وجهة نظر أيديولوجية، أولاً فى كتاب "لعبة الحلم والواقع"، ثم من وجهة نظر تحليلية نفسية فى «عقدة أوديب فى الرواية العربية».

وعندى أن سر الحكيم الفنان يكمن فى موقفه من المرأة، كما أن سر موقفه من المرأة يكمن فى الصورة المترسّخة فى لا شعوره عن الأم.

كلمة الباحثين الأجانب:
الأستاذ الدكتور روبين أوستيل

الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة..

سيداتى، سادتى.. زملائى، أصدقائى ..

يسعدنى ويشرفنى، أن أتحدث إليكم بالأصالة عن نفسى، وبالنيابة عن زملائى الباحثين، من أوروبا والولايات المتحدة، الذين يشاركون فى هذا المؤتمر معكم، وأتحدث أيضًا بالنيابة عن زملاء كثيرين لم يستطيعوا المشاركة معنا فى هذه المناسبة الرائعة للاحتفال بمئوية الكاتب الرائد توفيق الحكيم.

وبالنسبة لنا فى الغرب، فإن لتوفيق الحكيم أهمية بالغة؛ لأننا نشعر بالامتنان له؛ لأن إخفاقه فى ميدان القانون، أدى إلى فوائد باهرة للأدب العربى، وخاصة فى المسرح العربى؛ إذ استطاع أن يشق فى المسرح طريقًا جديدة، بعد زيارته الأولى لباريس فى عشرينيات هذا القرن، واستطاع أن يفتح للمسرح العربى آفاقًا جديدة.

ولاشك أننا لن نجد فى تاريخ الأدب العربى الحديث كاتبًا مثله، استطاع المزاوجة بمهارة بين أساليب الإبداع الأدبى الغربى وبين الثراء التراثى العربى والمصرى الرائعين. وعندما عاد توفيق الحكيم من إقامته الثانية فى باريس فى أواخر الخمسينيات، استطاع كذلك أن يفتح آفاقًا جديدة بين التجريب والحداثة فى المسرح العربى، وهذا دليلٌ أكيدٌ على حساسية الحكيم الأدبية، وبصيرته الغريزية فى التجديد والإبداع.

ويحتل توفيق الحكيم مكانة متميزة فى مناهج الدراسات فى الجامعات والكليات فى الغرب، حيث تُدَرَّس فيها كثير من مسرحياته، مثلاً المسرحية الجميلة "أغنية الموت"، وحيث تدرس رواياته، وخصوصًا الرواية المدهشة "يوميات نائب فى الأرياف".

ويستطيع الطلاب عندنا قراءة مسرحيات توفيق الحكيم بصوت عالٍ، والاستمتاع بها، فهى بالنسبة إليهم ليست نصًا استشراقيًا جافًا، ولكنها تفاعل خلاق، مع تجربة فنية مثيرة، وعمل أدبيٍّ جذاب. هذا، وقد استطاعت أعمال توفيق الحكيم الأدبية أن تثير جدلاً خلاقًا بين الطلاب والباحثين عندنا فى الغرب على مرِّ الأجيال.

ويعد توفيق الحكيم، فى رأيى، من أفضل النماذج الأدبية الباهرة، على الإنجاز الإبداعى الكبير لثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط، فى أجلى معانيها، فقد استمد مصادر إلهامه من الشمال والجنوب، ومن الشرق والغرب. نحن فى الغرب نحتاج إلى توفيق الحكيم، وإلى كل ما يمثله، كما نحتاج إلى الثقافة المصرية والثقافة العربية، وبهذا وحده نستطيع التأكد من ثراء ثقافتنا ورؤانا الثقافية، وبهذا وحده نستطيع أن نجعل ثقافتنا متعددة المصادر والمناظر بصورة تضمن تنوعها وإنسانيتها وعالميتها.

كلمة الأسرة :

ملازم : إسماعيل نبيل

الأستاذ الدكتور جابر عصفور الأمين العام لمجلس الأعلى للثقافة.

السادة والسيدات الذين شرفونا بالمشاركة والحضور:

واثق أنا أنكم تعرفون توفيق الحكيم أكثر منى. تعرفون فكره وفلسفته وفنه بأساليب علمية، وتدركون قيمته من خلال أدوات النقد؛ فأنتم صفوة المثقفين والأساتذة العلماء. أما أنا فلست ناقداً، ولست أستاذاً أكاديميًا، ولست أديبًا مفكراً، إنما أنا جندى، وعلامات الجندية أن أكون قليل الكلام؛ لهذا ألتمس منكم المعذرة لقلة حيلتى فى هذا المجال، فإن كان لى أن أتحدث عن توفيق الحكيم، فاسمحوا لى أن أتحدث عن جدى الحكيم.

عندما استقر بنا المقام فى بيت جدى، تساءل الكثيرون كيف سيتعايش الحكيم مع أحفاده من الأجيال الجديدة، فبيننا وبين الحكيم أجيالٌ، والزمن قد تغير، وتغيرت ظروف كل جيل عن الآخر، فقد عاشت الأجيال السابقة تناضل وتجاهد من أجل قضايا الناصرية. شغلت حياتهم؛ فخاضوا معارك عديدة من أجل الاستقلال، وتحرير الأرض، واسترداد الحق. أما جيلنا ،فأنتم لا تنكرون عليه إيجابياته،وإنجازاته العلمية المتطورة،كما أننا لا ننكر أن به بعض السلبيات والمتناقضات؛ ربما لأن هذا الجيل يفتقر الهدف القومى الذى يسير وراءه ويجتمع عليه؛ وربما لأن هذا الجيل تضاعفت أعباؤه، وكثرت همومه.

هذا الفرق بين الأجيال شعر به الحكيم عندما عشنا معه، فأخذ يروضنا على عاداته وتقاليده ،ويقودنا إلى الارتقاء الفكرى والثقافى، ومع ذلك انجذب الحكيم

لعالمنا الصغير، ومشاكلنا المختلفة. طالع كتبنا الدراسية؛ فنادى بثورة فى التعليم. تعايش مع أفكارنا المثيرة؛ فكتب عن قضايا الشباب.

إذن، لم يكن الحكيم مؤمنًا بصراع الأجيال، بل بتلاقيها. وهكذا تواصلت الأجيال فى بيت توفيق الحكيم. إن تواصل الأجيال هى القيمة التى نرجو أن تسود مجتمعنا؛ لكى نبنى مجد الوطن العظيم، فيحتضن جيلكم جيلنا؛ لنأخذ فرصتنا، فيظهر المبدعون فى كل مجالات الحياة. فمصر لا تنضب أبداً؛ فهى خصبة معطاءة على الدوام.

وتمر الأيام ويزداد تعلقنا بالحكيم؛ فقد اقتربنا منه، واقترب منا. لم تكن هناك حوادث بيننا، بل تفاعل وحوار مستمر. تعلمنا منه سمو الأخلاق والارتفاع فوق الصغائر. أخذنا عنه ترتيب الأفكار، وأن نتأمل ونفكر بعقلانية وموضوعية. جعلنا الحكيم نعشق قيم الحق والخير والجمال، وغرس فى نفوسنا التذوق الفنى. لقد سرت روح الفن من الحكيم إلى أرواحنا بنسب متفاوتة، ولا يزال حوارنا مع الحكيم مستمراً، ومتجدداً حتى اليوم. نخاطبه، فيسمعنا. نسأله، فيجيبنا؛ فالحكيم حضورٌ متجددٌ.

أبحاث المؤتمر

رؤية الحكيم للأدب والفن

مختار تفسير القرطبى لتوفيق الحكيم

إبراهيم عوض

قد يبدو غريبًا أن يعكف أديب روائى مسرحى كتوفيق الحكيم -رحمه الله- على تفسير قرآنى، وبخاصة إذا كان تفسيراً ضخمًا مثل «الجامع لأحكام القرآن» للقرطبى، يعنى أول ما يعني بالجوانب التشريعية فى كتاب الله؛ ليختار منه ما ينشره على الجمهور، ثم يكتب بعد سنوات قلائل عدة مقالات يخاطب فيها رب العزة ويبثه أفكاره ومشاعره وشئونه وشجونه، وهى الأحاديث التى جمعها فيما بعد فى كتاب سماه «الأحاديث الأربعة». وقد يرى الناظر العجلان أن هذا الاتجاه عند الحكيم إنما هو من ثمرات تقدمه فى العمر وخوفه من الموت ومما بعد الموت[1]، بيد أن المتتبع المدقق يذكر أيضًا أن والد الحكيم كان قاضيًا، أى أن أديبنا ربى فى بيت له وشيجة وثقى بالدين والتشريع، إذ إن القضاة قبل تخرجهم يدرسون، ضمن ما يدرسون، الشريعة الإسلامية ويظلون على اتصال بها أثناء عملهم، أو عند نظرهم فى قضايا الأحوال الشخصية على أقل تقدير، وأديبنا نفسه درس -أيضًا- كوالده الحقوق، بل أرسل إلى فرنسا لاستكمال دراسته العليا فى هذا الميدان، وإن لم يحقق ما ذهب من أجله لانشغاله بالآداب والفنون، وحتى فى مجال الفن الروائى والمسرحى نجده قد ألف رواية «عصفور من الشرق»، التى قارن فيها بين مادية الغرب وروحانية الشرق ومجَّد الإسلام، وانتصر له على لسان «إيڤان» العامل الروسى، الذى كان قد فر من بلاده بعد انتصار الثورة الشيوعية ولجأ إلى باريس حيث تقابل مع محسن الشاب المصرى المسلم (بطل الرواية)، ونشأت بينهما صداقة وقامت بينهما مناقشات فى السياسة والفلسفة والدين[2]، وكذلك ينبغى الإتيان هنا على ذكر مسرحيتى «أهل الكهف» و«محمد»،

وهما المسرحيتان اللتان استوحى الحكيم أولاهما من قصة «أصحاب الكهف» في القرآن المجيد، ومَسْرَحَ في أخراهما سيرة النبي عليه الصلاة والسلام.

ولأديبنا الراحل أيضًا مسرحية مأخوذة من التاريخ المصري الإسلامي أيام المماليك عنوانها «السلطان الحائر»، وقد أعلى فيها من شأن العالم المسلم العز بن عبدالسلام، وأبرز شجاعته في مواجهة السلطة العاتية، ورفضه أية مساومة معها، وإصراره على أن تنزل على حكم الشرع قبل أن تستطيع تولي مهام الحكم، وفوق هذا فقد كتب الحكيم بعض المقالات في الدفاع عن الإسلام ونبيه صلى الله عليه وسلم، ومنها المقال الذي صب فيه هجومه الغاضب على ڤولتير واتهمه بالنفاق والرغبة في التقرب إلى البابا ورجال الكنيسة على حساب رسولنا الأكرم، الذي صوره الفيلسوف الفرنسي بصورة تسيء إليه بهتانًا وتجنيًا على حقائق التاريخ، وذلك في مسرحيته الشهيرة التي تحمل اسم: «Le Fanatisme, ou Mahomet le prophéte»[٣]؛ إذن فعكوف الحكيم على تفسير القرطبي؛ ليختار منه ما ينشره على الجمهور ليس أمراً مبتوت الصلة تمامًا بما سبقه فقد سبقته مقدمات ماضية في نفس الاتجاه.

وقد شغل ما اختاره توفيق الحكيم من تفسير القرطبي (الذي يقع في طبعته الثانية في عشرة مجلدات) مجلداً واحداً ليس غير، والذي دفعه إلى هذا العمل هو - كما يقول- ما رآه في «مصر والبلاد العربية من الاهتمام المخلص بالدين والرغبة الصادقة في الاستزادة من معرفة الإسلام وأحكامه مما يقتضي الرجوع إلى المنبع الأصلي للشريعة» متمثلة في أمهات المراجع المعتمدة كتفسير القرطبي، لكنه رأى أن الرجوع إلى هذه الكتب الضخام مما يشق على أكثر الناس، فعمد إلى اختصار كتاب القرطبي المذكور من خلال اختيار نصوص منه تتعلق، فيما يرى، بما لابد لكل مسلم متدين من معرفته وحفظه لكثرة استعماله وجريانه على الألسن[٤].

وقد مهد أديبنا لكتابه هذا بمقدمة شغلت حوالي عشر صفحات طرح فيها أفكاره التي عنت له أثناء قراءاته للتفاسير المختلفة، ولنا على ذلك بعض الملاحظات، فقد استخدم مثلا عبارة «منبع الشريعة» بطريقة توحي بقوة بأن المقصود بذلك كتب

التفاسير[٥]، والحقيقة أن منبع الشريعة هو القرآن والسنة، أما تفاسير القرآن وشروح الأحاديث فليست إلا دراسة لهذا المنبع، إن عبارة الحكيم قد توهم أن المفسرين (ومعهم شراح كتب الحديث) هم صانعو الشريعة، وهذا غير صحيح كما هو معلوم، وقد أردت التنبيه إلى ذلك لقطع الطريق على ما يمكن أن تجر إليه هذه العبارة، فى بعض الأوساط التى تلوى رقاب النصوص، من نتائج عجيبة.

ومن ذلك أيضًا قوله: «إن ما نراه فى هذا التفسير وفى غيره من إيراد ما يدخل فى باب الخرافات والأساطير المنتحلة أو المحرفة، فإنما هو من قبيل استكمال صورة للفكر البشرى تشمل ما هو معقول وغير معقول وما هو أصيل وما هو متخيل، وهو ما لا يخلو منه دين أو مذهب»[٦]، وكنا نحب لو أنه قال بدلاً من هذا: «وهو ما لا يخلو منه أى فكر دينى» أو «ما لا تخلو منه أية كتابات دينية»، إذ إن الإسلام، وهو دين من الأديان، عبارة عن وحى إلهى، ولا يستقيم فى الذهن أن يقول المسلم المؤمن بهذا الوحى إنه لا يخلو من الأساطير والخرافات، وإلا كان هذا تناقضًا، فالأساطير والخرافات هى نتاج الجهل والتخلف البشرى- تعالى الله سبحانه عن ذلك!- ولست أعتقد أن الحكيم قد قصد هذا المعنى، بل هو سهو تعبير لم يعاود -فيما نحسب- النظر فيه.

وفى كلامه عن الإعجاز القرآنى يقول: «إن القرآن قد ظهر دفعة واحدة بشكله ومعانيه بما لم تسبقه بوادر وبدايات معروفة عند البشر، فنزوله بهذه الصورة دفعة واحدة بغير تطور سابق أو تطوير فهو أمر يشبه نزول شىء سماوى كشهاب منير، فإذا قيل: هو وحى من السماء أنزل على رسول الله، فإن ذلك هو الطبيعى الأقرب إلى التصديق»[٧]، وهذا الكلام قد يدغدغ عاطفة قطاع كبير من المسلمين، غير أنه للأسف لا يتسق مع ما ورد فى القرآن من مثل قوله سبحانه: «شرع لكم من الدين ما وصى به نوحًا والذى أوحينا إليك وما وصينا به إبراهيم وموسى وعيسى»[٨]، وقوله عز وجل. «نزل عليك الكتاب بالحق مصدقًا لما بين يديه»[٩]، وما تكرر فيه من أن الأنبياء جميعًا قد دعوا إلى وحدانية الله -سبحانه وتعالى- والإيمان باليوم الآخر ونهوا عن القتل والظلم والغش والكذب، وما يتضمنه من إشارات إلى أن الصلاة والصيام مثلا كانا موجودين فى الأديان السابقة، وأن الحج كان فى شريعة إبراهيم، وأن الربا ولحم

الخنزير محرمان فى دين موسى... إلخ، مما يتفق مع ما جاء فى الإسلام فى هذه الأمور، ورسول الله نفسه يصور فى حديث له مشهور حاله وحال إخوانه من الأنبياء السابقين بصورة قصر كان ينقصه موضع لبنة، فجاءت رسالته الكريمة فكانت اللبنة التى سدت هذه الثغرة[١٠]، لكن هذا بطبيعة الحال شىء، وزعم المستشرقين والمبشرين أن الرسول عليه الصلاة والسلام قد استل دينه مما عند اليهود والنصارى وغيرهم شىء آخر، فحقيقة الأمر أن محمداً وعيسى وموسى وإبراهيم هم جميعًا رسل لرب العالمين، والأديان التى جاءوا بها كلها وحى من لدنه عز شأنه، فمن الطبيعى تمامًا أن تكون هناك وجوه تشابه بين الرسالات التى حملوها، ومع ذلك فإن فى ديننا أشياء كثيرة تخالف ما عند اليهود والنصارى مثلاً، وهى راجعة إما إلى تطور التشريع الإلهى الذى أريد به مواكبة التطور العقلى، والنفسى، والحضارى لدى البشر، أو إلى ما أصاب الأديان السابقة وكتبها من عبث وتزييف فجاء الإسلام ورد الأمر إلى نصابه[١١]، وهذا معنى أن القرآن -إلى جانب كونه مصدقًا لما بين يديه من الكتب- قد جاء مهيمنا عليها أيضًا[١٢]، أى يكشف ما اعتراها من تشويه وتحريفات.

وعند إشارته إلى ما ورد فى تفسير العالم الأندلسى من خلاف حول تلاوة القرآن والتطريب فيه يقول الحكيم: إنه يحسن أن يكون للترتيل مكان إلى جانب التطريب، «فمع الترتيل يتجه الذهن إلى عمق المعانى، ومع التطريب تتجه الأذن إلى موسيقى الكلمات، والجمع بين المعنى والمبنى فيه اكتمال للإدراك واستيعاب لعنصرى الوجود: الروح والجسد: الروح فى جلال معناه، والجسد فى جمال تركيبه، وهذا جوهر أساسى فى الإسلام، وهو الجمع بين الروح والمادة»[١٣]، وقد فات الحكيم -رحمه الله- أن موسيقى الكلمات القرآنية موجودة فى حالتى الترتيل، والتطريب معًا، فضلا عن أن التطريب لا يغطى على المعانى ولا يقف حائلاً دون النفاذ إلى أعماقها البعيدة، بل بالعكس يبرزها بجمال الصوت البشرى وما فيه من حنان وعواطف رقيقة، ثم كيف يتم الجمع بين مزايا الترتيل والتطريب كما يريد الكاتب؟ إن من غير المستطاع أن نستمع للقرآن مرتلاً ومطربًا فى ذات الوقت.

وبعد قليل يتحدث الحكيم عن روح القدس على أنه عيسى عليه السلام، إذ أشار إلى أنه «مولود بغير أب من البشر»[١٤]، وهذا غريب من كاتب كبير مثله، فروح القدس إنما كان ينزل على عيسى وليس هو نفسه ذلك النبى صلوات الله عليه، وذلك

أمر معروف للكافة لا من المسلمين فقط بل من النصارى أيضًا، إذ يقولون مثلا إن الله مكون من ثلاثة أقانيم: الأب والابن والروح القدس، جاعلين روح القدس شيئًا آخر غير عيسى، علاوة علي نصوص العهد الجديد المختلفة التى تتحدث عن نزول روح القدس على عيسى، والعجيب أن الحكيم قد اختار ضمن كتابه تفسير القرطبى للآية (٨٧) من سورة «البقرة»[١٥]، التى تقول بعبارة جلية لا لبس فيها إن الله -سبحانه وتعالى- قد أيد عيسى بروح القدس، بما يفيد بأصرح بيان أن عيسى شخص آخر مختلف عن روح القدس، وإذا نظر القارئ فى التفسيرات المختلفة التى أوردها القرطبى لهذا الاسم لم يجد بينها أنه عيسى، بل وجدها تقول إنه جبريل عليه السلام أو الإنجيل أو هو اسم الله الأعظم، وقد اختار القرطبى بحق الرأى الأول، وهو الرأى الشائع لدينا نحن المسلمين، كذلك أورد الحكيم فى كتابه ما قاله القرطبى فى الآية(٤٢) من سورة «آل عمران» عن مريم عليها السلام[١٦]، وفيه أن «روح القدس كلمها وظهر لها ونفخ فى درعها ودنا منها للنفخة»[١٧]، وهذا حين كانت عذراء فنفخ روح القدس فى جيبها فحملت بعيسى، فكيف بعد كل ذلك قد وقع الحكيم -رحمه الله- فى هذه الغلطة؟ أعتقد أن مبعث ذلك السهو، وعدم مراجعته ما كتب فى تلك السن المتقدمة التى أقدم فيها على ذلك العمل.

ومما يبدو أن الحكيم قد غفل أيضًا قوله عند كلامه عن العقل: «وقد جاء فى سورة القلم عن أبى هريرة هذه العبارة الرائعة: «ثم خلق الله تعالى العقل فقال الجبار: ما خلقت خلقًا أعجب منك»، عبارة جديرة أن يقولها أعظم علماء العصور الحديثة فى بلاد الحضارة المعاصرة»[١٨]، والكلام الذى رواه أبو هريرة لا يمكن أن يكون جزءاً من سورة «القلم» كما لا يخفى، بل هو مما أورده القرطبى من روايات أثناء تفسيره للآية الأولى من هذه السورة[١٩].

وتحت عنوان «العقوبات والحدود» يكتب الحكيم أنه، فيما عدا جريمة القتل العمد التى يرى أن عقوبتها الطبيعية هى الإعدام، يفضل على حبس المجرم «الحد الشرعى بالجلد» مضافًا إليه العمل فى المصانع والمزارع وغيرها لمصلحة المجتمع، ليعادل المجرم بتلك المنفعة التى يؤديها لمجتمعه ما كان قد اجترحه فى حق ذلك المجتمع من ضرر[٢٠]، والذى أريد التعليق عليه هو ما يفهم من عبارة الحكيم من أن هناك

عقوبة شرعية واحدة للمجرمين جميعًا هى الجلد، مع أن تلك العقوبة إنما يعاقب بها فقط الزناة، وشاربو الخمر، وقاذفو أعراض المحصنات دون الإتيان بأربعة شهداء، أما السارق فتقطع يده، وأما الذين يحاربون الله ورسوله ويسعون فى الأرض فساداً فجزاؤهم أن يقتلوا، أو يصلبوا، أو تقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف أو ينفوا من الأرض، ثم إن حرمان المجرم من حريته بوضعه فى السجن فى غير حالات الحدود الشرعية لهو وسيلة ناجحة فى كثير من الحالات، كذلك فالسجناء فى أحيان كثيرة يقومون بأعمال نافعة للمجتمع ويأخذون على ذلك أجراً رمزيًا، ولو أننا اكتفينا بجلدهم وإجبارهم على عمل منتج مفيد للمجتمع فما الذى يضمن أنهم لن يهربوا من هذا العمل ما داموا لم يختاروه بأنفسهم ولا يحصلون لقاءه على الأجر الذى يملأ عيونهم؟ ومع هذا فإن السجون بأوضاعها الحالية بحاجة إلى إعادة النظر والإصلاح؛ حتى لا تكون بؤراً لتخريج الفاسدين والناقمين على المجتمع والإنسانية.

ويقول الحكيم إن القليل من العلم يورث الإلحاد، بينما الكثير منه يؤدى إلى الإيمان، وهذا -فى رأيه- هو سبب شيوع الإلحاد بين علماء القرن التاسع عشر «يوم كان العلم الوليد فى بداياته المغرورة»، ويقول بحق أيضا إن المقصود بالعلماء فى قوله عز وجل: «إنما يخشى الله من عباده العلماء» ليس علماء الدين وحدهم بل العلماء جميعًا من شتى التخصصات، ومنهم علماء الطبيعة[٢١]، ولكنه لا يحالفه الصواب حين يقول عن علماء الدين إنهم «مؤمنون بطبعهم؛ لأن مجالهم هو الإيمان بالقلب والوجدان، وهو ليس مما يحتاج إلى تدليل»[٢٢]؛ ذلك أن علماء الدين هم بشر كالبشر، ولهم عقول تتطلب الدليل كسائر البشر، وهم حينما يتحدثون عن وجود الله ووحدانيته، وصدق الرسول عليه السلام، وعن اليوم الآخر وأنه حق لا ريب فيه فإنما يخاطبون العقول ويقدمون على صحة ما يقولونه البراهين، أم ترى نسى المرحوم الحكيم أن علم الكلام، وهو العلم الدينى القائم على المنطق والأدلة العقلية، إنما هو ثمرة من ثمارهم؟.

يقع تفسير القرطبى فى طبعته الثانية فى عشرة مجلدات -كما قلنا- وهو يحتوى على ذكر أسباب نزول الآيات والسور، وعلى القراءات والإعراب والمباحث اللغوية والأشعار، والمناقشات الكلامية والمسائل التاريخية، وقبل ذلك كله الأحكام الفقهية، التى يتوسع المؤلف- رحمه الله- فيها توسعًا كبيراً؛ إذ كان ذلك هو هدفه

الأول من وضع هذا التفسير العظيم القيم كما هو واضح من تسميته بـ «الجامع لأحكام القرآن»، فهو من كتب التفسير الفقهى، بل يأتى على رأسها من حيث البسط والتوسع، إذ يقع كما أشرنا فى عشرة مجلدات (كل مجلد يضم جزأين معًا)، على حين تقع التفاسير المعروفة التى من هذا النوع[٢٣] فى مجلد صغير، أو فى مجلدين، أو ثلاثة على أكثر تقدير، فضلاً عن أنها لا تعرض إلا للآيات التى تضم أحكامًا فقهية، بخلاف القرطبى، الذى لم يترك أية آية إلا فسرها، مع اختصاصه آيات الأحكام بالاهتمام الأكبر والانبساط فى البحث والتحليل وعرض آراء الفقهاء المختلفة والموازنة بينها والتعقيب برأيه هو فى كثير من الأحيان[٢٤].

أما توفيق الحكيم فقد اختار من هذا التفسير ما ملأ مجلداً واحداً يقع فيما يزيد قليلاً عن تسعمائة صفحة، وقد وضع فى ذهنه أن يكون عمله فى الاختيار شبيهًا بما صنعه الرازى صاحب «مختار الصحاح» مع معجم «الصحاح» للجوهرى، إذ اختار منه ما رأى أنه لابد لكل عالم فقيه أو حافظ أو محدث أو أديب من معرفته وحفظه لكثرة استعماله وجريانه على الألسن، واجتنب عويص اللغة وغريبها طلبًا للاختصار وتسهيلا للحفظ[٢٥]، ومن هنا سمى الحكيم كتابه «مختار تفسير القرطبى» مثلما سمى الرازى معجمه «مختار الصحاح».

ولكن النظرة المتفحصة لكلا العملين ترى بينهما عدة فروق: فالرازى لم يترك من مواد اللغة وألفاظها إلا عويصها الذى قلما تدعو إليه الحاجة، كما أنه نفى عن معجمه الأشعار التى استشهد بها الجوهرى، إذ كان المهم عنده هو شرح معنى الألفاظ فقط، أما الاستشهاد عليها فذلك أمر إضافى يمكن لمستخدم المعجم الاستغناء عنه، كذلك فإنه قد أوجز الكلام فى كل مادة أخذها عن الجوهرى ولم ينقل ما قاله بنصه، ثم إنه قد أضاف إلى ما اقتبسه عن الجوهرى فوائد من كتب أخرى يفتقر إليها كتاب ذلك العالم، منبهًا إلى هذه الإضافات بتصديرها بكلمة «قلت»، وفضلاً عن هذا فقد اهتم بحصر أوزان الأفعال الثلاثية والتنبيه إليها وتدارك ما فات الجوهرى منها، ونص على ضبط حركاتها أو ردها إلى أحد الموازين العشرين التى بينها، متى وجد لذلك سنداً من كتب اللغة الموثوق بها، ليس ذلك فحسب، فقد ضم «مختار الصحاح» بعض القواعد النحوية والصرفية[٢٦].

أما فى «مختار تفسير القرطبى» فقد ذكر توفيق الحكيم أنه لم يثبت إلا ما رأى أنه لابد لكل متدين وقارئ للقرآن من معرفته، وحفظه؛ لكثرة استعماله وجريانه على الألسن[٢٧]. وهو مقياس فضفاض ليس فيه إحكام مقياس الرازى، إذ إن من السهل معرفة عويص اللغة ومهجوره، أما القرآن فمن ذا الذى يستطيع أن يقول إن هذه الآيات منه أو تلك السورة مهجورة لا يحتاجها المسلم؟ لقد حذف الحكيم مثلا من «مختاره» تفسير سورة «الفاتحة»، وهى التى لا يستغنى مسلم أو مسلمة مهما كان سنهما عن حفظها، ويكفى أن كل مصل يرددها سبع عشرة مرة على الأقل فى اليوم الواحد، وهو عدد ركعات الصلوات المفروضة فقط، وهناك سور أخرى غير الفاتحة لم يختر أى شىء من تفسيرها، مثل: يونس وإبراهيم والكهف ومريم والعنكبوت والزمر والزخرف ومحمد والذاريات والطور والنجم وغيرها كثير، وبالنسبة للسور التى اختار نصوصًا من تفسيرها نجد أنه قد حذف مثلا من سورة «البقرة» تفسير آيات القبلة، وآيات المحيض، وآيات الطلاق، وآيات الرضاع، وآيات النفقة، كما حذف من سورة «النساء» تفسير الآيات الخاصة بالوصاية على الأيتام وآيات المحارم، ومن «المائدة» حذف تفسير الايات المتعلقة بأحكام الصيد فى الحج، وآيات الوصية عند الموت، وكذلك حذف من سورة «النور» تفسير آيات الاستئذان، وقد رأينا كيف لم يورد شيئًا من تفسير سورة «محمد»، رغم ما فيها من آيات عن القتال والأسر وأحكامه، وأيضًا لم يورد شيئًا من تفسير سورة «الممتحنة»، مع أن فيها عدداً من الأحكام الهامة الخاصة بالأحوال الشخصية والعلاقات الاجتماعية بين المسلمين والمشركين، ومثل ذلك قل فى سورة «الطلاق»، التى تحتوى على عدة أحكام شديدة الأهمية فى الطلاق والعدة والنفقة وهذه مجرد أمثلة، وهناك غيرها، فما القول فى ذلك؟ أليس ذلك مما يهم المسلم؟ فلماذا حذفه الحكيم؟

على أن هذا خاص بالآيات التى تتضمن أحكامًا فقهية، وإلا فهناك الآيات التى تتحدث عن الأمم السابقة ومصائرها، ولم يورد الحكيم فى تفسير أى منها شيئا، ويصدق هذا- أيضًا- على النصوص التى تتحدث عن الجنة ونعيمها والنار وعذابها، ولذلك نرى الحذف كثيراً جداً فى تفسير قصار السور، حيث يكثر الحديث عن ملذات

الفردوس وآلام الجحيم، أما الآيات التى تتناول الكلام عن مكارم الأخلاق فما ساقه الحكيم من تفسيرها هو من القلة بمكان.

وثمة ملاحظة أخرى تتعلق بما أثبته الحكيم فى كتابه من تفسير القرطبى وما حذفه، وهى أنه لا يوازن دائمًا بين طول السورة والنصوص التى يختارها من تفسيرها، فمثلا لم يورد من تفسير سورة «الأنعام» أكثر من أربع صفحات ونصف؛ برغم أنها من طوال السور، بخلاف «الأنفال»، التى تنقص عنها كثيراً، إذ هى أقل من نصفها؛ ومع هذا فإنه ساق من تفسيرها ما ملأ أربع عشرة صفحة، وهذا مثال واحد ليس إلا.

إن عمل الحكيم يشبه من الناحية الشكلية إلى حد ما ما جمعه الدكتور محمد السيد الجليند مما فسره ابن تيمية فى كتبه المختلفة من القرآن الكريم، وأصدره فى كتاب سماه «دقائق التفسير الجامع لتفسير الإمام ابن تيمية»، إلا أن ابن تيمية لم يأخذ على عاتقه تفسير القرآن تفسيراً منظمًا، ولا هو أراد تفسير ما فسره منه مرتبًا حسب السور أو حتى تاريخ النزول، وإنما كان يفسر بعض النصوص فى مؤلفاته المختلفة حسبما تدعو إليه الحاجة، وإن كان قد كتب تفسيراً مستقلاً لبعض السور كاملة، وهى: الفاتحة والنور والصمد والمعوذتان[٢٨].

والحكيم حين ينقل شيئًا من تفسير القرطبى فإنه ينقله كما هو، فلا اختصار ولا حذف حتى ولا لسلاسل الإسناد، بل يبقى كل شىء على حاله عند القرطبى- رحمه الله- ومن ثم فكثيراً ما يجد القارئ نفسه تائهًا وسط غابة متلبدة من الآراء المختلفة، والتفاصيل المشتبكة التى لابد أن تصيبه بالدوار، ولو رجع القارئ إلى ما قيل فى الربا والاختلافات الدائرة حول بعض صوره[٢٩]، وكذلك إلى ما كتبه القرطبى عن الفرق الإسلامية المختلفة[٣٠]، والآراء المتضاربة حول جريمة القذف[٣١]، فلسوف يجد مصداق ما نقول. أما مختصرات التفاسير التى تشبه عمل الرازى فى معجمه المذكور فيمكن التمثيل لها بكتابى «مختصر تفسير ابن كثير» لمحمد على الصابونى، الذى جاء فى ثلاثة مجلدات من أصل أربعة كبار، و«مختصر تفسير الطبرى» للصابونى أيضا والدكتور صالح أحمد رضا، وهو فى مجلدين من أصل خمسة عشر مجلداً؛ فالأول يحذف سلاسل الإسناد مكتفيًا بذكر آخر راوٍ فى السلسلة، ولكنه لا يحذف تفسير أية

آية أو سورة، وإن كان ينتقى من ذلك التفسير أشياءً وينفى أشياءً، وبالنسبة للشواهد الشعرية نراه يبقى على بعضها ويترك بعضها الآخر، أما المختصر الثانى فإن صاحبيه يكتفيان بما يقوله الطبرى نفسه فى تفسير الآية، ولا يوردان شيئًا من الآراء المختلفة التى قيلت فيها مما يمهد الطبرى له عادة بقوله: «وبنحو الذى قلنا فى ذلك قال أهل التأويل، ذكر من قال ذلك:...»، أما إذا لم يكن للطبرى فى تفسير الآية كلام واقتصر دوره على تلخيص ما وصله من التفاسير المختلفة؛ فإن المؤلفين يقومان فى هذه الحالة بنقل هذا التلخيص، كما أنهما قد استغنيا عن شواهد الشعر والمباحث اللغوية، وكذلك عن الكلام فى أسباب النزول إلا بعض الهوامش القليلة الموجزة.

والملاحظ أن ما اختاره الحكيم من تفسير القرطبى لم يطبع من جديد، بل الذى حدث هو أن النصوص التى انتقاها قد صورت كما هى من الطبعة الثانية من كتاب القرطبى الأصلى، وقد يكون النص المختار صفحات عدة، وربما لا يزيد على صفحة أو صفحتين.

وكثيرا ما كان تصوير النص المنتقى يستلزم المنتجة[٣٢]؛ إذ قد يحدث أن يبدأ ذلك النص من وسط السطر فيرحّل الباقى من السطر إلى اليمين مشكلا بداية فقرة، مما يستدعى تصعيد جزء من السطر التالى لسد الفراغ الذى سببه ترحيل كلمات السطر الأول إلى اليمين وتصعيد جزء من السطر الثالث إلى السطر الثانى، وهكذا. ثم إن مخرجى الكتاب كانوا يعملون كى تتطابق بدايات الصفحات ونهاياتها فى «مختار تفسير القرطبى» مع بدايات الصفحات ونهاياتها من التفسير الأصلى، بقدر الإمكان؛ حتى لا يظلوا دائمًا رازحين تحت عبء المنتجة، فكانوا يوسعون المسافات بين سطور أول صفحة أو صفحتين أو ثلاث من النصوص الطويلة المراد تصويرها أو يضيقونها (حسب الظروف)؛ كى تتم عملية التناظر بين الصفحات فى الكتابين بسرعة ولايكلفهم الأمر فى باقى النص أكثر من مجرد تصوير الصفحات كما هى، ويستطيع القارئ أن يلاحظ أثر المنتجة فى غير قليل من الحالات، بل إنه فى أكثر من موضع قد استلزم الأمر كتابة كلمة أو أكثر بخط اليد، وذلك عندما حُذف من وسط النص بعض الألفاظ، ولم يكن ممكنا أن يتم لصق الكلام السابق بالكلام اللاحق دون هذه الإضافة[٣٣]، ومع ذ
ففى بعض الحالات نُسيت عملية اللصق هذه فظهر النص المختار مختلاً، و... العثور

على مثال هذا فى النص المنقول من تفسير قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا خذوا حذركم فانفروا ثُبَاتٍ أو انفروا جميعًا»[٣٤]، فقد أورد القرطبى فيه خمس مسائل، لكن الحكيم اكتفى باختيار المسألتين الأوليين فحسب، ومن ثم حذف عبارة القرطبى بعد الآية السابقة: «فيه خمس مسائل»، وحذف من بداية المسألة الأولى كلمة «الأولى»، ومن بداية المسألة الثانية كلمة «الثانية»، وتصادف أن كان فى آخر المسألة الأولى العبارة التالية: «والحذر لايدفع القدر» وبعدها كلمة «وهى» ثم تليها فى بداية المسألة الثانية كلمة «الثانية» (التى حذفها الحكيم كما قلنا)، وعبارة «والحذر لايدفع القدر وهى» (أى «وهى المسألة الثانية») إشارة إلى أن هذا هو المبحث الذى ستتناوله المسألة الثانية، ونرى فى بداية المسألة الثانية قوله: «خلافًا للقدرية فى قولهم: إن الخير يدفع ويمنع من مكائد الأعداء..إلخ»[٣٥]، فجاء الانتقال من المسألة الأولى إلى الثانية -كما ترى- مختلاً، إذ أين خبر «وهى»؟ ولو أن مخرجى «المختار» حذفوا مع كلمة «وهى» عبارة «خلافًا للقدرية فى قولهم: إن» وجعلوا مكان هذا كله العبارة التالية: «وهذا خلاف ما يقوله القدرية من أن» لانسجم الكلام بعضه مع بعض، وفى مثل هذه الحالة التى نحن بصددها تأتى مسافة البياض الذى يكون فى أوائل السطور التى تبدأ بها الفقرات أطول من المعتاد؛ لأن عبارة «(المسألة) الأولى» أو «الخامسة» أو «السابعة» أو «العاشرة» مثلاً التى كانت فى أول الفقرة قد حذفت، وآثر مخرجو الكتاب إبقاء الوضع بعد ذلك على ما هو عليه بدلاً من عملية الترحيل والتصعيد المزعجة التى تكلمت عنها قبل قليل.

وقد نسى الحكيم أن يحذف -فى كثير من الأحيان- العبارات التى تشير إلى أن هذا الموضوع أو ذاك، قد سبق تناوله فى الموضع الفلانى الذى لا وجود له فى «مختار تفسير القرطبى»؛ لأن الحكيم لم ينقله فى مختصره، وبالنسبة لهوامش الكتاب الأصلى فقد حُذِف بعضها من «مختار» الحكيم لعدم الحاجة إليه وأُبْقِى على بعضه الآخر، وقد يُحْذَف من الهامش الواحد الجزء الذى لا حاجة إليه فى «المختار» ويُبْقَى على باقيه، وهذه الهوامش هى من صنع لجنة محققى الكتاب الأصلى، وسوف أعود لهذه النقطة فيما بعد.

وقد حرص الحكيم على وضع عناوين لمختاراته، وكل من هذه العناوين يبدأ بكلمة «فى» يليها اسم الموضوع الذى يبحثه النص المنقول، وهذه بعض أمثلة: «فى الخلافة والإمامة والحكم»، «في الإذن بقتال المعتدين»، «فى الحذر والقدر»، «فى قتل البنات»، «فى الصَّدَقَة»، «في الحدوث والمحدث»، «فى ضحك النبى»، «فى مشيئة الهداية»، «فى الزعم بأن القرآن سحر»، «فى نعيم الشبع بعد الجوع»، ثم يلى العنوان الآية أو الآيات التى تتناول هذا الموضوع متبوعة بتفسيرها، أو بما رأى الحكيم نقله من تفسيرها، ومع ذلك ففى أول سورة «المؤمنون» مثلا نجد الآيات تأتى أولا، والعنوان بعد ذلك[٣٦]، كما أنه تحت عنوان «فى نصيب الدنيا والآخرة»[٣٧]، لم يذكر الآية التى تتناول هذا الموضوع، بل نقل تفسيرها مباشرة، أما فى أول نص اختاره من تفسير سورة «الإسراء» فقد حدث العكس؛ إذ ساقه دون أن يعنون له بشىء[٣٨].

وفى غير قليل من الحالات نلاحظ غموضًا فى العنوان أو افتقاراً إلى الدقة، ومن ذلك عنوان «فى الإثم والنفع»[٣٩]، وهو عنوان عام، فالآيات التى تحته هى فى إثم الخمر والميسر ومنافعها، وليس فى الإثم والنفع بوجه عام، ومثله عنوان «فى النوم قبل المعركة»[٤٠]؛ إذ موضوع آياته هو نعمة النوم والمطر على المسلمين قبل غزوة بدر تحديداً، وكذلك عنوان «فى تخيير زوجات النبى»[٤١]، الذى كان ينبغى أن يحدد بالنص على موضوع التخيير، ولو قيل: «فى تخيير زوجات النبى بين البقاء معه على خشونة العيش أو الطلاق منه والاستمتاع بزينة الحياة الدنيا بعيداً عنه» لكان أوفى بالقصد.

أما عنوان «فى خشوع الصلاة»[٤٢]، وهو العنوان الذى تأتى بعده الآيات الإحدى عشرة من بداية سورة «المؤمنون»، تلك الآيات التى تتحدث عن فلاح المؤمنين الخاشعين فى الصلاة والمعرضين عن اللغو والمؤدين للزكاة والحافظين لفروجهم والراعين لأماناتهم وعهودهم والمحافظين على صلواتهم، ووراثتهم للفردوس وخلودهم فيها، فمن الواضح أنه لايدل إلا على جزئية صغيرة وفرعية من هذا الموضوع الكبير.

ويعانى عنوان «فى كلمات الله العلم وحقائق الأشياء» من غموض شديد، ذلك أنه عنوان لقوله تعالى: «ولو أن ما فى الأرض من شجرة أقلام، والبحر يمده من بعده

سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله، إن الله عزيز حكيم * ما خلقكم ولا بعثكم إلا كنفس واحدة، إن الله سميع بصير »(٤٣)، وتفسير كما ترى غير واضح الدلالة على المراد، كما أن الآية الأخيرة(٤٤) ، لا يمكن أن تدخل تحت هذا العنوان بحال.

على أن الأمر أشد من ذلك مع عنوان «فى الأراذل»(٤٥)، الذى يشير إلى احتقار قوم هود للمؤمنين به ونبذهم إياهم بـ« أراذلنا »، فإن اختيار العنوان على هذا النحو يوهم أن رأى الحكيم فى أتباع هود هو نفسه رأى الكفار المتكبرين.

كذلك يلاحظ فى بعض الحالات أن الحكيم يقسم عدداً من الآيات المتتالية قسمين ويجعل لكل منهما وتفسيره عنوانًا خاصًا رغم أنهما يعالجان موضوعًا واحداً، مثال ذلك : الآيات الثلاث من آخر سورة «النحل»، وهى جميعا فى التخيير بين الثأر، أو الصبر والعفو، فقد جعل الآية الأولى وتفسيرها قسمًا وحده وعنونه كالتالى: «فى الثأر والصبر»، وجعل الآيتين الأخريين قسمًا آخر مستقلاً عنوانه «فى الصبر والعفو»(٤٦).

الهوامش:

١- صدر كتاب «مختار تفسير القرطبى» فى ١٩٧٧م.

٢- يمكن الرجوع إلى الفصل الذى حلّلت فيه تلك القصة وسلّطت الضوء على إيقان هذا ومناقشاته مع محسن، وذلك فى الصفحات ٩١-١١٠ من كتابى «فصول من النقد القصصى»/ ط٢/ ١٩٧٨م.

٣- انظر فى تحليل هذه المسرحية: Mc Graw-Hill Encyclopedia of World Drama, 1972, pp. 370-371. ويجد القارئ نبذة عنها فى كتابى «نظرات إسلامية فى الموسوعة العربية الميسرّة»/ مكتبة السوادى/ جدة/ ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م/ ٨٢.

٤- توفيق الحكيم/ مختار تفسير القرطبى الجامع لأحكام القرآن/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٧٧م/ الصفحة الأولى من الكلمة التى صُدِّر بها المجلد تحت عنوان «هذا الكتاب».

٥- انظر الصفحة الأولى من «مقدمة صاحب المختار».

٦- الموضع السابق.

٧- ص٢ من «مقدمة صاحب المختار».

٨- الشورى١٣.

٩- آل عمران٣.

١٠- البخارى- مناقب-١٨، ومسلم/ فضائل/ ٢٠، ٢٢، ٢٣، والترمذى/ أدب/٧٧ ومناقب/١، وابن حنبل/٢/١٣٧، ٢٥٦، ٢٥٧، ٣١٢، ٣٨١، ٣٩٨، ٤١٢، و٣/٥، ٩١.

١١- سبق أن تناولت هذه المسألة فى كتابى «مصدر القرآن- دراسة فى الإعجاز النفسى» ١٩٨٨م/ ٢١١-٢٣٩ (فصل «مقارنة بين القرآن والأديان الأخرى»).

١٢- المائدة٤٨.

١٣- ص ٣-٤ من «مقدمة صاحب المختار».

١٤- ص ٤. وبالمناسبة فالقرآن يقول «روح القدس» لا «الروح القدس» كما تكرر فى كلام الحكيم تأثراً فيما يبدو بالتسمية النصرانية.

١٥- ص ٦٧-٦٨، وقد وضع الحكيم هذا النص تحت عنوان «فى الروح القدس».

١٦- ص ٢٣٥-٢٣٧، وذلك تحت عنوان «فى مريم».

١٧- ص ٢٣٦.

١٨- ص ٧ من «مقدمة صاحب المختار»، وقد قلت: «يبدو أن الحكيم قد سها فيه»؛ لأن من الممكن أيضًا أن يكون السهو من الطابع لا منه هو.

١٩- انظر ص ٨٤٨ من «مختار تفسير القرطبى».

٢٠- ص ٥-٦ من «مقدمة صاحب المختار».

٢١- ص ٩ من المقدمة المذكورة.

٢٢- نفس الموضع.

٢٣- من هذه الكتب تفسير الجصاص (الحنفى)، وتفسير الكيا الهراسى (وهو شافعى)، وتفسير ابن عربى (المالكى المذهب)، وقد سمى كل مؤلف من هؤلاء تفسيره بـ«أحكام القرآن»، ومن هذا النوع من التفاسير أيضًا «كنز العرفان فى فقه القرآن» لمقداد السيورى (من الشيعة الإمامية)، و«الثمرات اليانعة والأحكام القاطعة» ليوسف الثلاثى (الزيدى).

٢٤ - يمكن الرجوع فى التعريف بتفسير القرطبى إلي ما كتبه القرطبى نفسه فى مستهل كتابه، ومقدمة الطبعة الثانية من هذا التفسير، وقد كتبها أحمد عبدالعليم البردونى، وكذلك د.محمد حسين الذهبى/ التفسير والمفسرون/ دار الكتب الحديثة/ ط٢/ ١٣٩٦هـ-١٩٧٦م/ ٢/ ٤٥٧-٤٦٤، ود. محمد محمد أبوشهبة/ الإسرائيليات والموضوعات فى كتب التفسير/ مكتبة السنة/ القاهرة/ ط٤/ ١٤٠٨هـ/ ١٣٦-١٣٧، وأبو اليقظان عطية الجبورى/ دراسات فى التفسير ورجاله/ دار الندوة الجديدة/ ط٣/ ١٠٩-١١١، وهناك رسالة علمية كاملة عن القرطبى وكتابه للدكتور القصبى محمود زلط، وعنوانها «القرطبى ومنهجه فى التفسير»، وقد نشرتها دار القلم بالكويت فى ١٤٠١هـ-١٩٨١م.

٢٥ - انظر مقدمة الرازى لـ«مختار الصحاح»، والصفحة الأولى من الكلمة التى صدر بها توفيق الحكيم كتابه بعنوان «هذا الكتاب».

٢٦ - ممن قارن بين المعجمين المذكورين د. حسين نصار (المعجم العربى- نشأته وتطوره/ دار مصر للطباعة/ ٢/ ٥٠٤-٥٠٦)، ود. عبد السميع محمد أحمد (المعاجم العربية- دراسة تحليلية/ دار الفكر العربى/ الكتاب الأول/ ٩٤-٩٩).

٢٧- ص١ من تصدير كتابه بعنوان «هذا الكتاب».

٢٨- انظر مقدمة الدكتور الجليند للتفسير المذكور/ دار الأنصار/ ط١/ ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م/ ١/ ٦-٧.

٢٩- ص ٢٠٤ وما بعدها.

٣٠- ص ٢٤٨-٢٥١.

٣١- ص ٥٧٠ وما بعدها.

٣٢- أي القيام بالمونتاج (moı ·age).

٣٣- انظر نهاية آخر سطر من ص٦٢ وبداية أول سطر من ص٦٣.

٣٤- النساء ٧١.

٣٥- قارن بين ص٢٧٣-٢٧٤ من الجزء الخامس من الأصل وص٣١١ من «مختار تفسير القرطبى».

٣٦- ص٥٥١.

٣٧- ص ٦١٩.

٣٨- ص ٤٩٣.

٣٩- ص ١٦٤.

٤٠- ص ٣٨١.

٤١- ص ٦٤٨.

٤٢- ص ٥٥١.

٤٣- لقمان ٢٧-٢٨.

٤٤- انظر ص٦٢٦.

٤٥- ص ٤٣٧.

٤٦- ص ٤٩١، ٤٩٣.

توفيق الحكيم: فنان الاستنارة

أحمد عباس صالح

فى سنة ١٩٢٤ أنهى توفيق الحكيم دراسته الجامعية. وبعد نقاش مع والده المستشار فى المحاكم تقرر إرساله فى بعثة إلى فرنسا؛ لاستكمال دراسة القانون. وكانت هذه سنة ذات شأن فى التاريخ المصرى؛ ففيها أعلن مصطفى كمال أتاتورك خلع الخليفة العثمانى وقيام الجمهورية التركية وإنهاء الدولة الإسلامية. وطوال السنتين السابقتين كانت الصحف المصرية تدافع عن أتاتورك بحماسة بسبب انتصاراته العسكرية فى معارك البلقان التى استمرت بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى.

وكانت هذه الحروب، من وجهة نظر غالبية المعاصرين، صليبية يشنها العالم المسيحى الذى كان يضرب مقر الخلافة الإسلامية فى تركية بعنف. وكان لديهم الحق فى هذا الاعتقاد لأنه من الناحية الأخرى كان القائد البريطانى اللورد اللينبى يعلن أن اليوم فقط انتهت الحروب الصليبية.

مثل هذه الأفكار كانت واردة على الجانبين، ولهذا انبرى الكتاب والشعراء يمجدون أتاتورك لانتصاراته العسكرية الأخيرة ولحفاظه على الإسلام، وكانت مصر مليئة بالشعراء الكلاسيكيين الموهوبين وعلى رأسهم أمير الشعراء أحمد شوقى الذى نظم القصائد الحماسية فى مدح القائد المنتصر، وإلى جانبه شعراء كبار مثل حافظ إبراهيم وأحمد محرم ومحمد عبدالمطلب ومصطفى صادق الرافعى، وكانوا جميعا مؤمنين بأنهم يعيشون تحت خيمة الخلافة الإسلامية، ولم يكونوا متحمسين للروابط الأخرى، على الرغم من ظهورها، مثل الرابطة الوطنية أو القومية. ولكن ها هو ذا البطل الكبير وحامى حمى الإسلام يتجرد من دينه ويحول «دار الخلافة» إلى دولة علمانية تضرب كل ما له صلة بالدين من مؤسسات سواء فى المجال التعليمى أو

القضائى أو حتى فى الحياة اليومية العادية؛ إذ أمر بتغيير الزى إلى الملابس الإفرنجية بما فى ذلك قبعة الرأس، إلى آخر تلك التغييرات المعروفة. وكان هذا الانقلاب ضربة قاسمة للرابطة الإسلامية كمفهوم سياسى ونظام اجتماعى.

على أن المجتمع المصرى الذى كان قد أوغل فى مشروعه الحداثى، والذى بدأ يستشعر الحس الوطنى والتميز عن دولة الخلافة منذ شروع محمد على فى تكوين إمبراطوريته المستقلة فى مصر، بما صاحب ذلك من بعوث علمية إلى الخارج وتعاون وثيق مع فلول الحركة السانسيمونية الفرنسية التى كانت عناصرها قد بدأت فى النزوح إلى أماكن كثيرة فى مقدمتها مصر محمد على الذى يقال إنه هو نفسه كان عضواً فى هذه الحركة السياسية. وقد بلغت حركة التحديث ذراها فى الكثير من جوانب الحياة بما ذلك السياسة التعليمية التى هجرت التعليم الدينى التقليدى؛ بسبب الرغبة فى تحضير كوادر للصناعات والعلوم والجيش من البيروقراط والتكنوقراط، تسد الفراغات الناشئة بسبب تلك القفزة شبه المفاجئة إلى الدولة الحديثة.

والواقع أن محمد على لم يستشر الحس الدينى، وعندما اختار الشيخ حسن العطار شيخا للأزهر كان ذلك نوعًا من الانقلاب السياسى فى الساحة الأزهرية؛ ذلك أن الشيخ كان فى طليعة الثائرين على نظام التعليم فى الأزهر، وكان له اهتمامات بالعلوم العصرية وكتب فيها بعض كتبه، وكان ذا تطلع إلى تحديث مصر لايقل عن تطلعات محمد على. وهذا الشيخ هو الذى رشح تلاميذه الأزهريين إلى بعثات الخارج، ومنها البعثة التى سافر فيها الحداثى الشهير رفاعة الطهطاوى إلى فرنسا. وكان العطار وراء ترشيح محمد على لولاية مصر، وهو الذى دار بالعرائض على العلماء وكبار القوم للتوقيع عليها طلبا لتعيينه واليا على مصر. ولاشك أن جلسات كثيرة ضمت محمد على مع كبار المثقفين المصريين، وأن نقاشات واسعة دارت بينهم، تناولوا فيها المثير من الأمور الجوهرية من أجل تحديث مصر وإصلاح الأوضاع السياسية والاقتصادية فيها. ففى الفترة التى أمضاها محمد على فى مصر قائداً عسكريًا تركيًا وافداً من الدولة العليا للإسهام مع الإنجليز لإجلاء القوات الفرنسية راح يتصل بكبار المصريين ويدرس القوى السياسية والفكرية المختلفة، ومن المؤكد أن رجلا مثل حسن العطار استمع إلى آراء محمد علي الإصلاحية. وإن صح الزعم بأن محمد على كان

سانسيمونيا فلابد أنه شرح فكرته عن إصلاح الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية فى مصر، وأن هذه الفكرة راقت للشيخ العطار ولعمر مكرم ولغيرهما من كبار الشخصيات الفاعلة فى المجتمع المصرى؛ لأنه من غير المعقول أن يتحمس الرجلان هذه الحماسة الكبيرة للقائد التركى من دون أن تكون لديهم فكرة عن مشروعه الإصلاحى.

والواقع أن الإجراءات التى قام بها محمد على فى مصر سواء من حيث الإصلاح الزراعى أو النهضة الصناعية والتعليمية- كل ذلك يجعلنا نتساءل هل لهذا صلة بفهمه للمشروع السان سيمونى الذى كان يدعو إلى نوع من الإكليروس العلمى يحكم فيه العلماء الذين يخططون للنهضة العلمية والاقتصادية. ولاشك أن فى الفكرة السان سيمونية يكمن ذلك الطابع الشمولى الذى يبيح هيمنة قوى منظمة، هى قوة تلك المؤسسة السانديكالية التى تباشر عملية الإصلاح فى كل الجوانب الاجتماعية. ولقد فعل محمد على ذلك، ووضع العديد من العلماء على رأس المؤسسات التى استحدثها، وكانوا فى الأغلب من الفرنسيين، إلى جانب ما استحدثه من مجالس للعلماء الأزهريين وغير الأزهريين. وهو نظام تأثرت به حتى الأفكار الاشتراكية الأحدث ولم تخل منها الاشتراكية الماركسية وإن وصلت إلى الطابع الشمولى عن غير ذلك الطريق. على أنه من الطبيعى أن ينحو ذلك الحاكم الشرقى المنحى الديكتاتورى وأن يستبد بكل الأمور. والحق أن تجربة محمد على لم تدرس من زاوية أنها نوع من تطبيق النظرية السانسيمونية، وهى قضية تحتاج إلى بحث متخصص.

ومن محمد على إلى نهاية عهد إسماعيل ظهرت حركة ثقافية كبرى هى المقدمة للتحولات التى حدثت فى المجتمع المصرى. وقد قفز فيها الشعر والأدب قفزة نوعية بارزة، فالفرق بين محمود سامى البارودى ومن سبقه من الشعراء المعاصرين من الضخامة بحيث يبدو أن تغييرا شاملا فى المجتمع وفى الفكر قد حدث وأدى إلى تلك الطفرة. وهناك الكثير من الأوراق التى نشرت فى هذا الوقت طرحت فيها نظريات حديثة للمعرفة اعتمدت التجريب والقياس، وللبارودى نفسه ترجمة لإحدى المقالات التى تعالج موضوع المعرفة بشكل علمى جديد. أما أبحاث الحرية والديمقراطية فكانت منتشرة حتى داخل المؤسسة الأزهرية، وللشيخ حسين المرصفى كتاب جميل بعنوان: «الكلمات الثمان» يتحدث فيه عن الحريات ومفهومها.

وقد شهدت الفترة حركات إصلاحية دينية قوية وصلت إلى ذروتها عند وصول جمال الدين الأفغانى وبزوغ نجم الشيخ محمد عبده الذى كان قوة فكرية وعملية بالغة الضخامة لعبت دوراً أساسيًا فى تغيير الكثير من المفاهيم التى كانت سائدة فى زمنه. كما حاول القيام بحركة إصلاح للتعليم واسعة لم يقيَّض لها النجاح بشكل كامل، لكنها صارت بعد ذلك الركيزة للتطورات اللاحقة فيما بعد.

وعندما أنهى توفيق الحكيم دراسته الجامعية كانت الحركة الفكرية بالغة القوة، ومن المؤكد أن ما حدث من تحولات فكرية قد وصله بشكل أو آخر، وهو نفسه يحكى عن سنوات تكوينه فى سيرته الذاتية «سجن العمر»، وقد كان أبوه زميلا للرعيل الأول الذى أحدث الموجة التحديثية الثانية بقيادة لطفى السيد، فضلا عما أحدثه مصطفى كامل من أثر فى الحركة السياسية المصرية والذى كان ينتمى إلى هذا الجيل أيضًا، ثم سعد زغلول وقاسم أمين وغيرهما من قادة الفكر. كان توفيق الحكيم فى قلب هذه البؤرة عن طريق والده الذى كان زميل دراسة لهؤلاء القادة الفكريين والسياسيين.

ومع أن توفيق الحكيم لم يتحدث عن صدى كتاب الشيخ على عبدالرازق «الإسلام وأصول الحكم» أو كتاب طه حسين «الشعر الجاهلى» إلا أن مقدمات هذين الكتابين كانت موجودة فى الساحة، ولابد لعقلية يقظة متفتحة مثل عقلية توفيق الحكيم أن تكون قد استشعرت كل ذلك. حقًا قضى أغلب وقته فى المسرح، وكان مفتونًا بالمسرح الغنائى بشكل خاص، إلا أنه لم يكن معزولاً عن الحركة الثقافية، فهو يترجم هذه المسرحيات عن الفرنسية ويعدها للمسرح المصرى ويحتك بالملحنين والممثلين وهو نفسه قدم إلى المسرح من ثورة سنة ١٩١٩ والأحاسيس المختلفة التى خامرت الناس حين ذاك والتى دفعت إلى إبداعه رواية «عودة الروح». ولابد أنه يستطيع - بشكل ما- أن يتنبأ باتجاهات الرأى العام الذى يكتب له المسرحيات، ويتجاوب معها. فعندما كتب «أهل الكهف» فى باريس لايمكن أن يكون بعيداً عما يدور من صراع داخل المجتمع المصرى. فهذه المسرحية إسهام واضح فى حملة التحديث التى أنتجت كتابى على عبدالرازق وطه حسين الشهيرين، فالأول كان ينزع إلى إثبات أن نظام الحكم فى الإسلام لايقتضى تعيين خلافة، وأن الحاكم بالتالى ليس معصومًا وللمسلمين أن يحاسبوه ويعزلوه إن اقتضى الأمر ذلك، أما الثانى فقد كان يدعو إلى إعادة النظر

فى الشعر الجاهلى ودراسته دراسة علمية وفرز الصحيح منه من الموضوع. وكل ذلك كان يصيب المفاهيم المستقرة، كما كان العصر الذهبى دائما هو العصر القديم الذى ينبغى أن تسعى إلى تقليده الجهود المعاصرة. وجاءت مسرحية «أهل الكهف» لتظهر مشكلة الزمن وما تثيره من إشكالات، وأن الزمن الماضى لايمكن أن ينطبق على الزمن الحاضر المختلف فى كل شئ. وكانت هذه الرسالة بالغة القوة عن طريق فن المسرحية الذى يجسد التجربة ويعطيها دلالتها القاطعة، ولعل هذا هو ما دعا كل كتاب حركة التحديث إلى الاحتفاء بها ورفعها إلى أعلى درجات الإبداع، وكان طه حسين فى مقدمة الذين أشادوا بالمسرحية واعتبروها نقلة كبرى فى الأدب العربى.

ولم يكتب الحكيم المسرحية من أجل توصيل هذه الرسالة فقط، بل جاءت تعبيرا عن قلقه الروحى بين المطلق والنسبى، بين العقل والقلب على حد تعبيره، وكان دائمًا متأرجحًا بين ما هو تاريخى يتغير بتغير الناس وأحوال الحياة، وبين الثوابت المقدسة أو المطلقة، ومنها عاطفة الحب أو الإيمان، تلك المجالات التى لايمكن إخضاعها لحكم العقل وطرائقه فى المعرفة. ومع أن الحل الذى توصلت إليه المسرحية كان فى صالح ضرورة التغيير التاريخى، وهو ما يتفق مع الجدل السائر فى المجتمع المصرى، والذى انقسم بين القديم والجديد، حيث استند القديم إلى أنه سير على مطلق فكرى يستمد من القرآن الكريم ومن الحديث النبوى الشريف، بينما كانت دعوى التحديث تستند إلى تغير الزمن واختلاف العصر، وأن لكل زمن مقتضياته العملية والفكرية. وكانت المناقشة تصل فى عنفها إلى أن يتهم أحد طرفى المناقشة، وهم المتمسكون بالقديم، الطرف الآخر بالكفر والمروق عن الدين. وهذه الحدة فى المناقشة، والتى أدت إلى نتائج عملية سيئة منها سحب الأزهر لشهادة العالمية من الشيخ على عبدالرازق واستدعاء طه حسن للتحقيق معه أمام النيابة العامة، بل وفقده وظيفته كأستاذ فى الجامعة، ترجع إلى تلك النقلة الخطيرة من نظام الخلافة الذى كانت تقوده الدولة التركية إلى نظام لم تتحدد معالمه بعد. وزاد الأمر صعوبة أن مصر، والتى دار فيها هذا النقاش الحاد، كانت أيضًا خاضعة لاحتلال قسرى، تدير الأمور فيه قوى الاحتلال غير المسلمة.

على الرغم من موقفه الواضح فى المسرحية، وتمشيه مع اتجاهات فكرية قوية فى هذا الزمن، فإنه كان دائمًا يشعر بأن الجانب الروحى غائب، وأنه بدون هذا الجانب فى

الحياة نفتقد التوازن المطلوب. وقد أراد الحكيم أن يبحث فى الجذور الثقافية فى مصر الفرعونية، وشطح شطحات واسعة تزعم وجود هذا التناغم الذى لم تفلح فيه الثقافة الإغريقية أو العربية، والأوروبية بطبيعة الحال، فى ثقافة الفراعنة واجتهد فى أن يحلل طريقة نحت التماثيل الفرعونية أو المعمار الفرعونى، واعتبر الهرم الأكبر هو قلب مصر الذى زرعته فى هذه الأرض.

والغريب أن حماسة الحكيم للتحديث كانت بالغة القوة تظهر فى «عودة الروح»، وهى تعبير عن المشاعر الأساسية لدى المصريين أثناء هذه الثورة، وفى يوميات نائب فى الأرياف التى كانت نقدا عنيفا لأسلوب الحياة فى الريف ولنظام الحكم بشكل عام. وفى الكثير من كتبه الأخرى نجد هذا النزوع الإصلاحى الذى كان يعرف الشئ الكثير عن الأفكار الإصلاحية في زمنه، وتنعكس الفلسفات الأوروبية السياسية فى كتاباته فى شجرة الحكم وفي تأملات فى السياسة فضلا عن المسرحيات الاجتماعية العديدة وخاصة «الأيدى الناعمة» و«السلطان الحائر».

وظل الحكيم ينأى بنفسه عن الأحزاب والاشتراك المباشر فى العمل السياسى على عكس غالبية جيله من الكتاب، ولكنه مع ذلك كان أكثر اهتمامًا بالكتابة فى السياسة وفى الإصلاح من كثيرين منهم. وقد هاجم النظام البرلمانى فيما قبل ثورة ٢٣ يوليو بما أخذه عليه المدافعون عن الديمقراطية، لكنه كان فى الحقيقة لاينتقد الديمقراطية فى حد ذاتها، بل تطبيقاتها الزائفة والتى كانت سائدة فى مصر أثناء نقده الشديد.

والواقع أن الحيرة التى تجلّت فى كتابات الحكيم بين ما يسميه العقل والقلب، بين الحضارة الأوروبية الحديثة التى تقوم على العلم باعتباره المصدر الوحيد للمعرفة وبين العقيدة الروحية والإيمان، كانت انعكاسًا لحالة عامة فى المجتمع المصرى. وأحد أوجه الخلاف بين الحكيم وطه حسين، هو أن الأخير لم يعان هذا الانقسام فى داخل نفسه، كان قد شرع منذ وقت مبكر فى التوفيق بين العصر الحديث أو العقلية العلمية وبين العقيدة الدينية، وهو اتجاه قديم فى الثقافة الإسلامية نجح فيه الكثير من الفلاسفة والمفكرين العرب على رأسهم بغير شك الفيلسوف العظيم ابن رشد. أما الحكيم فكان يظن أنه يستطيع تصحيح اتجاه الثقافة الغربية باكتشاف الثقافة

الفرعونية التى تحتوى على العنصر المادي والروحي. وهو تفكير سخر منه طه حسين منذ البداية ونصحه بأن لا يتعجل فى الأحكام، وأن تقسيماته للثقافة اليونانية والعربية جاءت متعجلة، وأن ما لدينا من معلومات عن الثقافة الفرعونية ليس بالقدر الكافى الذى يساعدنا على تقديم تحليل صحيح أو قريب من الصحيح.

ومن حسن الحظ أن الفن كان طريق تعبير الحكيم عن أحاسيسه وأفكاره، وكان يملك تلك الملكة البناءة التى تبحث عن الجمال وتصوغه لذاته بصفة خاصة، وكان هو مدركًا لذلك، وحرص عليه حرصًا شديداً. ومن الواضح أن بداياته فى المسرح الغنائى، أو قل التجارى، قد هذّبت حسه الجمالى ووضعت قدميه، فى سنه الباكرة، على هذا العالم الفاتن الذى يتكون على المسرح. فالواقع أنه منذ هذا التاريخ وهو يتجه إلى المسرح، وعندما ذهب إلى باريس اندمج بشكل كامل فى متابعة الحركة المسرحية وراح يستكشف الجمال الكامن فى التراكيب الدرامية المختلفة، وهو الذى ساعده بغير شك على إنجازاته الناضجة فى مسرحياته الأولى «أهل الكهف» ثم «شهر زاد» فضلاً عن مسرحياته الأخرى التى تناولت قضايا زمنه. ومع أن أحداً لايشك فى موهبة الحكيم الفنية، إلا أن الأفكار كانت مسيطرة على بنائه الفنى، ولاشك أن ملاحظة طه حسين الأولى على «أهل الكهف» بأنها صعبة على التجسيد المسرحى كانت صحيحة، وما زالت صحيحة إلى حد كبير حتى يومنا هذا. فالمسرحية يمكن أن تمثل بطريقة أفضل كثيراً مما ظهرت به فى الإخراج السابق، هذا إذا تولاها مخرج أكثر كفاءة، ولكنها تبقى فى النهاية مسرحية يغلب عليها الطابع الفكرى وينقصها هذا الحس الدرامى المنسوج من اللحم والدم، والذى تنبثق الأفكار منه بشكل طبيعى وكأنها فوران الدم والغريزة لاتفلسف متفلسف. ونحن نرى تلك النزعة الفلسفية فى غالبية أعمال الحكيم الأخرى، مثل «أوديب» أو «السلطان الحائر» فضلا عن شهر زاد الشهيرة. وهو يعتقد أن صراع الأفكار هو جوهر الدراما، ويعتمد على ذلك القلق الفكري والنفسى الذي يعيشه هو بين ثنائياته المعروفة ويبنى مسرحه على أساسه. وعندما اتُّهم بأن مسرحه ذهنى رضى بهذا الاتهام أو سكت عنه ولم يبذل جهداً حقيقيًا لأن يتعامل مع خشبة المسرح. واعتقد أن النشر فى الصحف أو الكتب هو مجال أوسع كثيراً مما توفره هذه الخشبة. والواقع أن المسرح المصرى بعد عودته من فرنسا كان قد تدهور، وهجره المثقفون، وكان النشر فى الصحف هو الأكثر احترامًا وتقديراً.

والحق أن الحكيم على الرغم من كل ذلك هو الذى قام بثورة كبرى فى الأدب العربى، وهو الأمر الذى لم يجحده له طه حسين. فقد أنهى فترة التمصير أو التعريب أو الإعداد، أيًا كانت التسمية، إلى الخلق المباشر والذى كان مغلقًا على غالبية الكتاب المصريين فى هذا الوقت. وهو محق فى أن يصف كتاب الآداب فى زمانه أو قبله بقليل، بأنهم مقلدون للأدب العربى القديم أو ناقلين للأدب الغربى، وبالفعل كانت أهل الكهف ثم سائر مسرحياته الأخرى فتحًا مدهشًا، وكان المعاصرون يعتقدون أن التأليف المباشر للمسرح فى صورة جيدة شئ بالغ الصعوبة، وعندما ظهرت «أهل الكهف» أذهلت الأدباء جميعا واعتبرت ثورة بحق فى الأدب العربى الحديث كما وصفها طه حسين. وهكذا فعل فى الرواية؛ إذ جاءت «عودة الروح» فتحًا جديداً فى هذا الفن، وقد ظلت هذه الرواية مثالاً فذاً شاهقًا إلى عهد قريب، وأذكر أنني عندما قرأت رواية نجيب محفوظ «زقاق المدق» اعتبرتها قفزة كبرى فى عالم الرواية العربية، وكنت قابلت بالصدفة زميله عادل كامل فى الطريق، والذى لم أكن أعرف علاقته به، فحكيت له عن دهشتى وما ظننته اكتشافى لنجيب محفوظ. فكان أول رد على إعجابى ودهشتى: هل هى تطاول «عودة الروح»؟

بالفعل كانت رواية الحكيم تقف شامخة مستعصية على التجاوز حتى ذلك العهد القريب الذى ظهرت فيه رواية نجيب محفوظ بعد حوالى خمسة عشر عامًا من صدورها، وبعد أكثر من خمسة وعشرين عامًا على كتابتها. وأظن أنه كان من الصعب أن تصل الرواية العربية إلى ما وصلت إليه، وبصفة خاصة على يدى نجيب محفوظ إذا لم تكن عودة الروح قد نشرت وأحدثت تأثيراتها الانقلابية فى الأدب العربى الحديث.

وكان الحكيم مدركًا لدوره الريادى هذا؛ لذلك حرص على أن يقوم بارتياد كل محاولات التجديد فى الأدب. وما إن قرأ أدب اللامعقول حتى بادر بالكتابة فيه بصرف النظر عن الموضوع، فكتب مسرحية «يا طالع الشجرة»، كذلك كانت ريادته فى مجال الأفكار أيضًا، ولعله من هذه الزاوية كتب مسرحيته «الطعام لكل فم» وكان يحاول الاختراع أيضًا فى مجال اللغة، وسعى إلى أن يكتب لغة عربية ثالثة تقع بين

الفصحى والعامية لتصلح للتأليف المسرحى، كما أراد الخلط بين الرواية والمسرحية فاخترع شكلا يجمع بين المسرحية والرواية وسماه «مسرواية» وأظن أن نجيب محفوظ قد قلده فى هذا الشكل ذات مرة.

ولاشك أن المسرح الحديث الذى ظهر فى الخمسينات واستمر حتى أواخر الستينات كان متأثراً بتوفيق الحكيم، فرغم أنه أقرب إلى روح الدراما، إلا أن غالبية الحركة المسرحية التى ظهرت فى هذا الوقت كانت متأثرة بطريقة الحكيم فى إثارة المشاكل، ولكن بدلا من أن تعالج هذه المسرحيات القضايا الفكرية المطلقة، راحت تعالج القضايا الاجتماعية، ومن يراجع مسرح نعمان عاشور وسعد وهبه ولطفى الخولى وألفريد فرج ويوسف إدريس سوف يجد أن تأثرهم بتوفيق الحكيم كان كبيراً وأنه فى الواقع فتح أمامهم الطريق، وأن تأثرهم بمن قبل توفيق الحكيم كان بالغ الضآلة لدرجة لا يمكن ملاحظتها.

والحق أن توفيق الحكيم كاتب وفنان لم يتكرر. كان جهاده كله محصوراً فى رغبته فى تنوير أبناء مجتمعه، حتى فى القضايا الفكرية المجردة، كان يناقش موضوعات حساسة تتجاوب مع البحث عن يقين قوى لدى هذا المجتمع فى زمن متحرك تسوده المتغيرات السريعة. وكان أمينًا بدرجة ملفتة للنظر. فمن يراجع كتاباته، وهى كثيرة جداً، من النادر أن يجد كلمة كتبت لغاية غير الحق، فهو لم يجامل سلطة، بل كان كثير الانتقاد لكل السلطات التى عاصرها. وكتابه «سجن العمر» اجتهاد صادق للتعرف على حقيقة نفسه وحقيقة مواهبه وقدراته وفيه من الصراحة والشك فى الذات بل والإجحاف بها أحيانًا ما لم أجده فى كاتب آخر بلغ شيئا ولو قليلا من شهرته وذيوع اسمه. ويبدو أننا فى دوامة الإنتاج الغزير لم نتبين تلك الخاصية الكبيرة والرفيعة، خاصية الصدق والرغبة فيه إلى حد أذى النفس والافتئات عليها. ولذلك لم يتفهم الكثيرون كتابه «عودة الوعى» واعتبروه جحودا لسلطة أكرمته ووضعته فى أعلى مكان فى الدولة، ولم يتعرفوا على طبيعته الصادقة واجتهاده فى أن يقاوم كل النزعات الذاتية التى تجعل الصدق عملية بالغة الصعوبة. والذين يحاسبونه على أنه امتنع عن نقد النظام إلا بعد وفاة «رأسه» وهو، جمال عبد الناصر تجاهلوا محاولاته الصادقة لتنبيه هذا العهد للسلبيات. ولعل مسرحية «بنك القلق» هى من الاجتهادات

الصادقة فى هذا الطريق، وفيها من الجرأة والأمانة الشئ الكثير، تؤكد منحاه النقدى الصادق ورغبته فى أن يكون صادقًا دائمًا.

أعتقد أن المجتمع المصرى انتهى من موجة من موجات حركته الكبيرة منذ بداية نهضته الحديثة منذ أكثر من مائتى سنة. انتهت تلك الموجة التى كانت تريد التوفيق بين التراث القديم وبين العصر الحديث. لقد استغرق الشعب المصرى عشرات السنين وهو يغلق نفسه فى هذا التناقض الغريب تحت مسميات مختلفة كالأصالة والمعاصرة أو الوافد والموروث أو التراث والجديد. انتهت هذه الموجة التى كان توفيق الحكيم أحد مبدعيها الكبار، ومهما يكن مدى الجدل القائم، والذى هو تكرار مقيت لكل ما قيل فى السنوات السابقة، فقد أصبح على المجتمع المصرى أن يخرج من هذا المأزق المفتعل، وأن ينظر إلى حقيقة وضعه فى العالم الآن وما الذى يجب عمله ليكون فى الركب العالمى الذى يواجه مشاكل فكرية عديدة فضلا عن المشاكل السياسية والاجتماعية. وربما كان أعظم ما تركه لنا توفيق الحكيم هو اجتهاده الرائع فى أن يثقف نفسه إلى أقصى غاية ممكنة، وأن يحافظ على صدقه، وأن يبحث بكل ما يملك عن الحقيقة مهما تكن النتيجة.

توفيق الحكيم ناقدًا

بين التراث وغربة المعاصرة

أمينة فارس غصن

إن"راهب الفكر" الذى هو توفيق الحكيم، والذى كان الفن موهبته وثقافته وخبرته وحياته، "كان يحلم أبداً بتأصيل معادلة النهضة فى الفن بإبداع "أدب مصرى"، فالحكيم أنجز "مصرية الأدب" التى لم تعنِ فى أى وقت مواجهة مع عروبة الأدب، وإنما عنت ذلك المزيج بين الأصالة والعصر فى إطار "المسألة المصرية" أى مسألة نهوض الطبقة المتوسطة المصرية"[١].

فثورة ١٩١٩ أعلنت أن الطبقة الوسطى بلغت سن الرشد الاجتماعى والسياسى، وتوفيق الحكيم هو الذى حقق لنهضة الطبقة الوسطى سن الرشد الأدبى إلى جانب المنظرين الكبار ومنهم طه حسين "فى الشعر الجاهلى"، وعباس محمود العقاد فى "الديوان"، وسلامة موسى فى" مصر أصل الحضارة" ومحمد حسين هيكل فى "ثورة الأدب".

لقد كان إبداع الشخصية المصرية فى الأدب هو تحقيق فنى لحريتها ولاستقلالية هذا الأدب. ولم تكن القوالب الوافدة من الغرب، كالقوالب الروائية والتكوينات الدرامية، إلا أحد عناصر التراث الحى، فى عملية التشكيل الفنى كبقية العناصر المستلهمة من اليونان، والإسلام، ومصر القديمة.

فمصر القديمة استقبلت حضارات جديدة تمثلتها فأضحت جزءاً من تكوينها الخاص، ولكن الجذر القديم هو الأب الشرعى، وأما التأريخ الرأسى لمصر، فهو الضلع الأول فى مثلث الانتماء بضلعه الثانى وهو الإسلام، وضلعه الثالث وهو الغرب.

من هذا الانتماء الثلاثي استقى الحكيم عناصر بنائه الفكري والأدبي، وكان كتابه "التعادلية"(٢) الذي أصدره في العام ١٩٥٥ أصدق تعبير لفكره القائم على "التوفيق" من ناحية و "الوسطية" من ناحية. فالحكيم في أكثر الأمور إيغالاً في البعد الجمالي كقضية اللغة مثلاً اكتشف الحل في مسرحية "الصفقة"(٣)، حيث دعاها "اللغة الثالثة" أي بين العامية والفصحي.

غير أن توفيق الحكيم إذ يعود إلى أعماله يشبهها بعمارة بقول: "كل كتاب لي يشكل حجراً أساسيًا فيها. ولذلك فلا يمكنني أن أتخلى عن حجر واحد -فإنني متمسك بأعمالي كلها- ولو فعلت لانهارت العمارة؛ أي أن القراء يجب أن يأخذوني ككل لكي يخرجوا بصورة شاملة عن فكري. فأنا لست كاتبًا متخصصًا مع أني بت أحب أن أكون.

ولو اخترت طريق الاختصاص لفضلت المسرحية على سواها من الفنون الأدبية. لماذا ؟ لأن المسرحية حوار بين شخصين أو أكثر. وأنا دومًا ضد الرأي الواحد. كما أنني أتعب عندما أتكلم لوحدي. ففي المسرحية أشخاص آخرون يتكلمون معي. وهكذا فإن توزيع " الفكرة" يتفق مع طبعي، كما أن "الحوار" يلتقي مع تفكيري في الحياة"(٤).

ويقولون أن توفيق الحكيم هو نسيج وحده فلقد كتب في كل شيء، في الرواية، والمسرحية، والقصة، والمقالة، والفكر، أما الحكيم فيقول: "أنا في الواقع لست نسيجًا وحدي. ولا أحب هذه التسمية. وإنما مفكر مختلف في شيء أساسي هو الشمولية، مفكر.. هذا هو اللقب الذي أحب أن يطلقوه عليّ أو ينادوني به. لذلك فأنا أرفض أن يصنفوني في قوالب جامدة فيقولوا عني إني كاتب مسرحي أو فيلسوف. أجل إني أرفض مثل هذه التسميات لأنها تنزع عني شمولية الفكر. أطلقوا عليّ لقب المفكر وليس الكاتب أو الأديب أو الفيلسوف. المفكر، لأنني لا أستعير قط فكر غيري وأجاريه من دون تمحيص. كلا هذا ليس ممكنًا لأنه لم يحدث لي قط أن مشيت وراء تفكير الآخرين قبل أن أقتنع شخصيًا. والاقتناع يجب أن يأتي عن طريق فكري وحده"(٥).

هذا، وقد كان توفيق الحكيم يدعو إلى استيحاء الأساطير، أساطير اليونان، والرومان، وامرئ القيس، وشهرزاد، لأن هذا النوع الأرقى فى الأدب وفى كل أدب، لا فى الماضى وحده، ولا فى الحاضر، بل فى الغد أيضًا وبعد هذه السنين"[٦].

وفى الحديث عن الأدب يقول الحكيم يجب أن أتناول مسألة اللغة وهى مسألة لا يجوز أن اتجاهلها لارتباطها بالمسألة الأدبية: "أما اللغة العربية، فهى صعبة ليس فى ذلك أدنى شك. وعلى أهل الأدب العمل على تذليل الصعوبات التى تؤدى إلى ضمور اللغة وموتها، وتحول دون انتشارها. وما من شك أن هذه الصعوبات قد أدركها القدماء أنفسهم فقالوا: "سكّن تسلم"[٧].

ولى رأى فى هذا الخصوص ما زلت أتمسك به. وقد قلته فى ١٧ مايو (أيار) ١٩٥٤ فى الجلسة العلنية لاستقبالى عضواً فى «المجمع اللغوى» الذى كان يضم عشرين عضواً يختارون من غير تقيد بالجنسية، من بين المعروفين بتبصرهم فى اللغة العربية، أو أبحاثهم فى فقه هذه اللغة أو لهجاتها. ومعروف أن هذا المجمع قد أنشأه الملك فؤاد فى العام ١٩٣٢. وكان يضم من الأجانب المستشرق الفرنسى ماسينيون، والبريطانى جب، والإيطالى نلينو، والهولندى فنسنك».

وقد رأى توفيق الحكيم " أن تذليل صعوبات العربية يكمن فى تبسيط قواعد الصرف والنحو إلى الحد الذى يجعل القارئ أو المتكلم يستطيع القراءة والكلام بغير تعثر ولا تفكير. فإن مصيبة اللغة حقًا هى إنها نوع من الشطرنج يحتاج فيه المتكلم أو القارئ إلى تأمل فى موضع الكلمة من العبارة قبل النطق من حيث النحو والإعراب. كما يتأمل لاعب الشطرنج موضع الحجارة قبل التحرك"[٨].

ويتابع الحكيم قائلاً " نحن الآن- و لاشك- فى عصر السرعة:عصر لايحتمل هذا اللون من اللعب النحوى فى مواقف الجد والحرج.. لابد إذن من أن نصنع شيئًا لتبسيط القواعد إذا أردنا للفصحى حياة باقية متطورة.

إن تطور اللغة آت بلا ريب. وهذا التطور سيبدأ فى رأيى بداية لطيفة مقبولة. وهى أن الفصحى ستحتفظ بخير ما فيها. وستستعير من العامية خير ما فيها. وخير ما فى العامية هو هذا التمشى مع منطق اللغات الحية فى البلاد المتحضرة: منطق

الاقتصاد والسرعة والبساطة، أى منطق العصر، فتلغى من الفصحى الحركات فى أواخر الكلمات، ويكتفى بالوقوف والتسكين فى أكثر الأحوال.

وأعترف أنى أقع فى فخ "اللحن" فى بعض الأحيان. ولا يضيرنى أن ألجأ إلى "مختار الصحاح" وإلى مراجع أخرى فى النحو والصرف لأتأكد من أمر ما. فإن اللغة العربية معقدة ولابد من تسهيلها. وهنا تبدأ مسؤولية أهل الأدب والفكر.

وأنا كما هو معروف لاأتردد فى استعمال العامية. ولقد فعلت ذلك فى مسرحيات عديدة؛ فإن الروايات الشعبية التى تصور بيئة محلية لايمكن معالجتها بالفصحى إلا على حساب الدقة فى التصوير والصدق فى ترجمة الأحاسيس والمشاعر. فاستخدام العامية فى بعض الحالات ليس بإسفاف يراد به التقرب إلى العامة، وإنما الانحدار إلى الواقع المعاش ، فضلا عن نقل صورة أمينة للنفسيات والعقليات والمبادئ والأفكار التى تدور فى فلكها المسرحية المحلية"[٩].

إلى جانب توفيق الحكيم هناك أدباء وشعراء جاهروا بدعوتهم الإصلاحية اللغوية، وناقشوا بوضوح، وبصخب شديد أحيانًا فرضية الربط المحكم بين اللغة والدين، داعين إلى التخلى عنها بفك الارتباط بين العربية والدين. ومن هؤلاء طه حسين، وصلاح عبد الصبور.

فطه حسين فى مقالة له بعنوان "ليست ثورة إنما هى دعوة " يؤيد دعوة إبراهيم مصطفى لكتابة الألف بصورة ألف طويلة دائمًا، ويسقطها من التصوير الإملائى الكتابى عندما لاتكون ثمة حاجة لفظية لكتابتها. وقد كتب طه حسين، مطبقًا قناعته فى كتابة الألف، ومتخذاً من التاريخ الإسلامى شواهد ترد عنه المحافظين فقال:"الخوف من ماذا ؟ والخوف ممن؟ الخوف من المحافظة والمحافظين الذين ظنوا أن الكتابة مقدسة وحسبوا أنها قد أنزلت من السماء، فلا يجوز أن تمس بإصلاح أو تغيير، ونسوا أو جهلوا أن قدماء المسلمين قد غيروها وأصلحوها ليقرأ بها القرآن الكريم قراءة صحيحة"[١٠].

أما صلاح عبد الصبور فإنه ينتقد الربط المحكم بين لغة الأدب والقرآن الكريم، بحيث أن أى نقد يمارس على اللغة والأدب، قد يفسر بأنه افتئات على الدين وعلى

كتاب الله. ولقد عبر عبد الصبور عن هذه الإشكالية الخطيرة بقوله: "أن الأدب واللغة عندنا ، قد استمدا قداسة واضحة فى أذهان مشايخ "الأزهر" وفى أذهان العامة على السواء لصلتهما بالقرآن الكريم، حتى خيل لبعض الناس أن الغوص فى الأدب، ومحاولة نقده أشخاصه، إنما فى الواقع هجوم على العقيدة والدين، وتحرش بأهل العقيدة والدين"(١١).

ونعتقد أن القول بوجوب إحلال العاميات محل الفصحى، كما ذهب بعضهم، إن هو سوى نتيجة للتأثر بالدراسات الغربية التى تناولت زوال اللغة اللاتينية لتحل محلها لغات أخرى هى، فى الأساس، عاميات كانت تنطق فى أصقاع تتكلم اللاتينية. ونحن إذ نسأل توفيق الحكيم، ما العامية التى يؤثرها على غيرها ويود لها الانتشار والشمولية، لربما قال" إنها العامية المصرية".

وقد نبعت المشكلة اللغوية التى أثارها توفيق الحكيم من قيام دعوات في العصر الحديث، تطرح العامية بديلاً من الفصحى.ومادعوات "التمصير" و"اللبننة" سوى دليل على ازدهار هذا التوجه فى العصر الحديث.

فالتمصير دعوة انطلقت على يد الألمانى سبيتا Wilhelm Spita" وذلك عندما وضع كتابه "قواعد العربية العامية فى مصر "سنة ١٨٨٠، الذى تعتبره نفوسة زكريا سعيد أول محاولة جدية لدراسة لهجة عربية وترى "أنه خلق فى الحقيقة معظم مشاكلنا الأدبية واللغوية"(١٢).

وتتالت الدعوات الأخرى، ودائمًا فى المنحى نفسه، وعلى يد مستشرقين أجانب، زاوجوا بين التبشير بالعامية والحرف اللاتينى كبديل عن الحرف العربى. والمفارقة أن بعضهم ربط "التخلف" المصرى فى الاختراع واستخدام اللغة الفصحى، وشدد ولكوكس على هذه النقطة فى محاضرة ألقاها سنة ١٨٩٣ أكد فيها "أن سبب تحقيق المصريين للاختراعات أنهم يؤلفون ويكتبون بالفصحى، ولو ألفوا وكتبوا بالعامية لكان عندهم مجال للابتكار"(١٣). ثم أن التمصير تحول قضية سياسية انقسم حولها الأدباء والمفكرون، ولا يزالون.

ومع أن اللبنانيين تأثروا بأجواء "التمصير" هذه من خلال مشاركة بعضهم فيها، أمثال شكيب أرسلان وعبد الله العايلى وآخرين، فإن فى تراثهم تاريخًا من الكتابة

بالعامية يرقى إلى عدة قرون. لكن ما يجدر التنبيه إليه هنا، أن اللبنانيين، وإن كان بعضهم قد كتب بالعامية، فإنهم لم يطرحوا العامية بديلاً عن الفصحى في العصور القديمة. وكان عليهم أن ينتظروا العصر الحديث لتقوم في صفوفهم دعوات من هذا النوع، تحولت كما في مصر، إلى محور صراع سياسي فكري تتأجج ناره بين الحين والآخر.

وتاريخ الكتابة بالعامية اللبنانية عميق الجذور. ولعل المطران ابن القلاعي (ت١٥١٦) هو من أقدم اللبنانيين الذين تركوا آثاراً متكاملة باللغة العامية. فهو كما يقول عنه مارون عبود: "الشاعر اللبناني الأول والزجال الذي نظم حوادث بلاده زجلاً منذ خمسمائة سنة"[١٤] ويصف عبود أزجال ابن القلاعي بأنها "ملحمة بلدية تشفع بركاكة عبارتها مراعاة القوانين الملحمية"[١٥].

هذا ومن ينظر إلى أزجال ابن القلاعي يلاحظ مدى القرابة بين العامية القديمة والدعوات العامية الحديثة، كما عند سعيد عقل ويوسف الخال. لكن ابن القلاعي لم يدع إلى العامية كبديل عن الفصحى، كما يفعل الآن الآخرون، وإنما عبر بها، بكل بساطة لأنها لغة حياته اليومية.

وقد اتسعت رقعة "التمصير" و"اللبننة"، وقام نقاد وشعراء يدافعون عن العربية الفصحى، ومنهم نازك الملائكة إذ تقول: "إني أخاف على الذهن القومي من الارتباك، لو قررنا تحكيم الاستعمال في اللغة"[١٦].

وخوف الملائكة هذا يتعاظم عندما تلاحظ أن ثمة اتجاهًا واضحًا يترسخ في صفوف الأدباء ويدفع بهم إلى الاستهتار بالموروث اللغوي، من خلال اختراقهم المتعمد لقواعد الغة، وكأن لا إمكانية، في نظرهم، للإبداع مع احترام قواعد اللغة. وهم يتصرفون على أساس "أن الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة يدلان على جمود فكري في الأديب، وقد يشيران إلى نقص صريح في ثقافته الحديثة. وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة في أنفس الشعراء والكتاب حتى أصبحت تعني لهم أن التجديد يتجلى فعلاً في ازدراء القواعد النحوية وإهمال المقاييس التي تعترف بها الأمة كلها"[١٧].

ونازك الملائكة تقصد هنا جماعة مجلة شعر "فتتهمها" بأن لاهم لها إلا أن تهدم قواعد العربية وتقضي عليها قضاءً مبرمًا"[١٨]. ومن المعروف أن الفكرة التي كانت

سائدة عن مجلة "شعر" ورموزها تجعلها مناقضة للفكرة القومية العربية . ويؤكد سامى مهدى على سبيل المثال "أن فى "شعر" اتجاهين: واحد قومى سورى، والثانى إقليمى لبنانى، ويرى أن الاتجاهين كانا يتفقان اتفاقًا تامًا على معاداة العروبة، ولا يعترفان بوجود أمة عربية، وينظران إلى تاريخها وتراثها نظرة مغرقة فى السلبية"(١٩).

أما صلاح عبد الصبور، فلقد أو غل أكثر من الملائكة فى الربط بين اللغة والقومية، فإذا كانت هى قاربت الموضوع من زاوية عاطفية، فإنه آثر تناوله من زاوية فكرية أيديولوجية. فمقاربة عبد الصبور تقر بوجود علاقة جدلية وطيدة بين اللغة والقومية.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن تسليم عبد الصبور بأن اللغة هى سياج القومية، أو أحد سياجاتها على الأقل، يندرج ضمن منحى مخالفة معظم آراء شعراء عصره ممن تحوكوا تحت قوس الحداثة، واعتبروا أنه ليس ثمة علاقة حتمية بين اللغة، أية لغة، وبين القومية، أية قومية. وربما كان يوسف الخال من أبرز المتحمسين لفك الارتباط القائم بين اللغة والقومية.

وقد خالف عبد الصبور رأى الخال هذا من خلال تأكيده على وجود شعوب كثيرة- ملمحًا ضمنيًا إلى الشعب العربى - ما كانت لتحافظ على تماسكها لولا الحفاظ على لغتها المشتركة. فاللغة فى نظره "من أهم البواعث على الوحدة القومية، كما أنها سياج القوميات من التفتت، وحافظها من الانكماش أو التفرق، ولعل سر خلود كثير من الشعوب، واحتفاظها بالحد الأدنى من تماسكها القومى، رغم عاديات الزمن هو تمسكها بلغتها، المعبرة عن ضمير الأفراد، ومن ثم عن ضمير الأمة جميعها"(٢٠).

لكن هذا الربط الوثيق بين اللغة والقومية لا يدفع بصلاح عبد الصبور إلى التعامل مع اللغة العربية من زاوية كونها مقدسة، وبالتالى غير قابلة للتطوير والتعديل. بتعبير آخر هو أقرب إلى ابن جنى، اللغوى العربى القديم، الذى قال "بإن اللغة العربية "مواضعة" (أى اصطلاح)"(٢١) منه إلى ابن فارس الذى قال: إن العربية "توقيفية" (أى إلهية).

من هنا نفهم دعوة عبد الصبور إلى الجسارة فى التعامل مع اللغة، ولكنها جسارة محكومة بسقف أعلى لايمكن تخطيه هو سقف الحفاظ على لغة الأمة.

ومن بعض دعاة الإصلاح اللغوى كثيرون فضلوا إخفاء ميلهم الإصلاحى، واكتفوا برصد التأثير السلبى، ولو بطريقة غير مباشرة لجمود اللغة العربية فى الأدب والشعر. من هؤلاء المتحفظين الذين اكتفوا بالتلميح نذكر لويس عوض الذى أشار فى معرض تقويمه منجزات تجربة الحداثة عند أدونيس، إلى استحالة تطوير اللغة العربية حيث قال: "ومع هذا فإن أدونيس كان يجاهد فى طلب المستحيل. أما الممكن فقد تحقق، وهو تحرر العروض العربى بثورة العروض، ولم يبق إلا تحرير اللغة العربية نفسها، وهى الصخرة التى كم تحطمت عليها كتائب الشعراء المجددين، من أبى نواس وأبى تمام إلى صلاح عبد الصبور وأدونيس"(٢٢).

إلى جانب لويس عوض، هناك من أشار إلى ضرورة تطوير اللغة العربية ولكن بكثير من الكياسة والتلميح الضمنى وهو نديم نعمية إذ قال: "إن عربى اليوم يكاد يكون الوحيد بين أبناء القرن العشرين الذى يستطيع، إن هو بعث حيًا فى القرون الأولى للميلاد، أن يتحدث بلغته الحية، وأن يجد من شعوب تلك الحقبة من بمقدوره أن يفهمه دون وسيط أو ترجمان"(٢٣).

هذا الرأى قد يفسره المحافظون بأنه إشادة باستقرار اللغة وبمقدرتها على اجتياز القرون من دون أن تفقد شيئًا من قدرتها الوظيفية على التفاهم. كما أن دعاة التطوير اللغوى يرون فيه إشارة لا تخطئ إلى جمود اللغة التي لم تكتسب جديداً ولم تفقد يابسًا، طوال بضعة عشر قرنًا، كما قد يزعمون.

وتوفيق الحكيم الذى يبدو سافر الوجه فيما يختص بموقفه من اللغة العربية، وعدم تردده فى استعمال العامية، يعود ليسفر عن وجه ثقافى آخر، هو منابع الفن عنده، ففى العام ١٩٣٣ وعقب نشر"أهل الكهف" سئل الحكيم فيما حمله على اختيار موضوعه فأجاب: "حملنى على ذلك شيء واحد: الرغبة فى كتابة مأساة مصرية على أساس مصرى. إن أساس المأساة الإغريقية هو القدر، أى هو ذلك النضال الهائل بين الإنسان والقدر. أما أساس المأساة المصرية، كما أتصورها فأساسها الزمن. أقرأ "كتاب

الموتى "فأرى أن" "الزمان والمكان" هما عند المصريين التنين المخيف الذى كتب على الإنسان قتاله. وهو تنين رأسه فى هذه الأرض، وذنبه فى العالم الآخر المجهول . نعم، إن مصر لا يمكن أن تفكر فى غير الخلود إلى الحياة الأخرى. دائمًا ما وراء الطبيعة، دائمًا الفلسفة الدينية. دائمًا ذلك الفزع من الموت وذلك الأمل فى انتصار الروح على الزمان والمكان. وذلك الانتصار إنما هو فى "البعث"(٢٤).

هذا ويتابع الحكيم: "لقد كتبت "أهل الكهف" كصورة ضئيلة وصدى خافت لتلك المبادرة بين "الزمن والإنسان" و"شهرزاد" كصورة أخرى للمبارزة بين "الإنسان والمكان"(٢٥).

فالحكيم يدعو إلى استيحاء الفكر المصري القديم إذ يقول: "فى مصر أفكار ثابتة لم تتغير إلا قليلاً منذ عهد الأساطير الأولى وحتى اليوم. ذلك لأنها متصلة بصميم هذه الأرض، ومستوحاة من نفس طين هذا الوادى الخصيب، ومن نفس هذا النيل الخالد. إن أفكار الإنسان وعقائده ودياناته وخرافاته إنما تولد من مظاهر الحياة التى حوله. ما اليونان بأساطيرها وفلسفتها بغير البحر المتوسط وجزر اليونان؟ وما أساطير النرويج بغير الغابات وبحر الشمال؟ وما فلسفة الهند بغير نهر الجانج المقدس وأدغال الهند؟ كذلك هل يتصور تفكير مصرى بغير هذه الأرض الخصبة البطحاء التى تلد الخير فى كل عام، دون أن يصيبها العقم أو تبدو عليها الهرم؟ شبابها خالد. والعمر لاوزن له فى مصر. فمصر تؤمن إيمانًا عجيبًا بانتصارها على الزمن رمز (العدم) بالبعث الدائم"(٢٦).

فالبعث كما يرى الحكيم "فكرة أساسية من أفكار مصر الثابتة. ولدت فى العهد الوثنى الأول. فهل تلاشت مع العهد المسيحى أو مع العهد الإسلامى؟ كلا، لم تتلاش. ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية أو الإسلام دينًا لها لو لم تجد فى هذين الدينين فكرة البعث فى جوهرهما. ولقد رفضت مصر دين إسرائيل لخلوه من تلك الفكرة التى لاتعيش مصر بغيرها، البعث هو نشيد مصر الخالد، يغنيه النيل فى كل عام والبنات والطيور والسماء والشعراء"(٢٧).

ومصر فى العهد المسيحى كان فيها أدب قصصى دينى صوفى رائع تلمس فيه الشخصية المصرية بأفكارها الثابتة ووسائلها الخاصة أكثر مما تلمح فيه الطابع

الرومانى. ومصر الإسلامية شيدت مساجد ضخمة المظهر قوية البنيات بسيطة التفصيل، ولولا أسلوب البناء الإسلامى لخلتها معبداً فرعونيًا فى عظمة الأثر الذى تحدثه فى النفس. ذلك أن فن العمارة الإسلامى يسمو بالزخرف لا بالبناء. والفن الفرعونى المعمارى يتفوق بالبناء لا بالزخرف. فكلما استوحى الفنان المصرى تاريخ قلبه وأرضه، أنتج فنًا شخصيًا لاصلة له بغير هذا القلب وهذه الأرض. وقِسْ على ذلك الشعر والقصص الذى ظهر فى مصر الإسلامية مفعمًا بروح هذه الأرض لا بروح البادية أو وحى أمة أخرى.

أما الأسلوب فهو مزاج الفنان وطبيعته، ووسيلته الخاصة فى إظهار مكنون فكره. "فالكاتب إذ يخلو إلى نفسه وقلبه ويترك التصنع والتقليد يستطيع أن يهتدى إلى أسلوبه ولكن الطريق ليس هينًا: ذلك الطريق الوعر الطويل بين الإنسان وقلبه. إن القلب البشرى لأعمق من أن تستكشف قراره أول نظرة، إن قلب الإنسان بئر سحيقة رسبت فيها تجارب جنسه وأمته آلاف السنين طبقة فوق طبقة. فعليه إذن أن ينزل طبقات هذه البئر. وها أنذا أعود إلى الأسلوب فأقول حتى الأسلوب ينبغى لنا أن نبحث عنه فى أرض مصر وفنها على مدى الأزمان. ولقد سبق إلى ذلك البحث أم الغرب مع الأسف. الفن الحديث كله من تصوير ونحت وعمارة انطلق يبحث عن وسائل جديدة للتعبير فوجدها فى مصر القديمة: وجد البساطة فى التخطيط، وجد طريقة تركيب الأشكال المختلفة على قواعد هندسية (الكوبزم). فكنوز قلبنا العميقة لاقاع لها، وهى أدنى إلى أيدينا من الغرباء"(٢٨).

وإذ أطال الحكيم الكلام فى روح مصر وتراث مصر فما ذلك عن رغبة منه فى حبس تفكيره فى حدود قومية ضيقة، إنما هو يرمى إلى غاية أبعد وأرحب، إذ أنه يريد تدعيم "الثقافة الشرقية" كلها، والعمل على إنهاضها لتقف إلى جانب "الحضارة الغربية" قوية غنية. وهذا الغنى لن يأتى إلا إذا عطف كل بلد من بلاد الشرق فى أول الأمر على نفسه، ليستخرج من بطن الأرض التى يحيا عليها كل كنوز ماضيها، حتى إذا اجتمع لدى تلك البلاد قدر عظيم من تلك اللآلئ القديمة مجلواً منزوعًا عنها التراب، صب ذلك الثراء كله فى معين واحد مشترك، وقدم إلى الإنسانية باسم "الثقافة"(٢٩).

وهذا فى الواقع عمل كل حضارة من الحضارات. كما وإن الحكيم لا يستثنى من ذلك الحضارة الإسلامية نفسها فى عصورها الزاهرة فما هى إلا جماع أفكار وثقافات وحضارات أمم مختلفة صبها الإسلام فى قالبه وجعل منها لونًا خاصًا.

فالحكيم هو المفكر الذى أسس معادلة " التراث والعصر": فى الأدب المصرى الحديث... فإذا كان طه حسين. والعقاد، وعبد الرحمن شكرى وأحمد شوقى وغيرهم أسسوا لهذه المعادلة فى الفكر والشعر، فقد كا ن توفيق الحكيم هو الذى وطد أركانها فى الرواية والمسرح وساهم بنصيب فى القصة القصيرة. غير أن النهضة التى كان يرى إليها هى النهضة التى يقول فيها "لقد كان لدينا دائمًا مشروع نهضة لم تكتمل أبداً"(٣٠).

وفى التعليق على عدم اكتمال مشروع النهضة الذى دمره الحكام والمثقفون معًا، يقول الحكيم: "طه حسين كتب "فى الشعر الجاهلى" فقامت القيامة ولم تقعد إلا حين صودر الكتاب ولم يجرؤ أحد على إصداره مرة أخرى، بل وكتب" فى الأدب الجاهلى" بدلاً منه وقد حذف الفصل الذى أثار المعركة. الشيخ على عبد الرزاق كتب"الإسلام وأصول الحكم" ففصلوه من هيئة كبار العلماء وصادروا الكتاب، ولم يحاول إصداره مرة أخرى، ورفض نشره فى حياته. وأنا نفسى غيرت عنوان "حديث الأربعاء"؟ وكان هناك تراجع وتراجع.."(٣١).

وقد رأى توفيق الحكيم أن تكرار مهازل التاريخ مأساة. فهناك جرثومة لعينة تمنع ثقافتنا من التراكم الطبيعى الذى يودى بنا إلى التقاليد.

ولكن أحمد عبد الرحيم مصطفى يرى "أن ظروف التكوين الأدبى عند الحكيم تختلف إلى حد كبير عن ظروف طه حسين، والعقاد، حقًا، إن طه حسين قد عاش فى أوروبا بعد التحاقه بالجامعة القديمة، ولكن القيود الخاصة المفروضة عليه وحده باعدت بينه وبين الإندماج الكلى فى الحياة الغربية. ولذلك فإنه لم يعرف منها إلا الجانب الأكاديمى. والعقاد لم يعش كثيراً فى أوروبا، وإنما كان أكثر ملامسة لأفكارها عن طريق القراءة فى أغلب الأحيان. من هنا كانت نشأة كل من طه حسين وعباس العقاد لها آثارها فى إنتاجهما. أما الحكيم فهو ربيب الفن فى مصر وباريس. وهو كذلك

الجامع المازج بين عصارة كل من الأدب والفن بمعناهما الواسع . عاش فى باريس بعد الحرب العظمى الأولى حين كانت حركة "المودرنيزم" طاغية على الفن والفكر الغربيين.

ولا ينفك ذلك كله، يربطه بحياتنا الفكرية والفنية والأدبية، ولا ينى فى المقارنة المستمرة بين التراثين، واستكناه أسباب تأخر الأدب الشرقى بالرجوع إلى أصوله التاريخية. وخرج فى النهاية ثائراً ثورة عارمة على انعزال الأدب العربى عن مجتمعه وإيثار الشكل وتطلعه إلى الوراء، دون أن يعمل على إطلاق الأديب لعنان مشاعره وإثباته لذاته"(٣٢).

أما صلاح عبد الصبور فيقول:"يكاد توفيق الحكيم أن يكون هو الأديب العربى المصرى الوحيد الذى استطاع أن يقيم فى نفسه التوازن بين الشرق والغرب، فطه حسين مثلاً ظل يدعو إلى اعتبار مصر جزءاً من إقليم حوض البحر الأبيض المتوسط، وإلى تدريس اللاتينية واليونانية فى المدارس.. رغم أن طه حسين كان الأجدر به أن يظل أحرص على شرقيته من توفيق الحكيم نظراً لثقافته الأزهرية الأولى، ولانتمائه إلى الفلاحين المصريين انتماء مباشراً. ولكن من جهة أخرى، قد يكون هذان العاملان هما اللذان دفعا طه حسين إلى التمرد على الواقع الشرقى العربى وإنكاره، إذ تطرف فى رفض الأزهر، ورفض البيئة المصرية حتى وصل إلى أقصى أطراف الرفض... بينما لم يواجه الحكيم رد الفعل العنيف هذا لثقافته المدنية... ولأن الطبقة المتوسطة التى نشأ فيها ومنها، تكون عادة أحرص على جذورها الإجتماعية من غيرها من الطبقات لإحساسها بملكية الأرض والمدن..بل والتاريخ. والطبقة الوسطى تختار دائمًا الحلول الوسطى "تختار التعادلية"(٣٣).

وهذا ما يؤكده توفيق الحكيم إذ يقول: "أؤمن بالتعادلية وهى مذهبى"(٣٤) أما عن هذه التعادلية النقدية التى كان يدعو إليها توفيق الحكيم، فهى "التعادلية القائمة بين قوة التفسير"(٣٥). فالأثر الأدبى أو الفنى لا يكتمل خلقه ولا ينهض بمهمته إلا إذا تم فيه التوازن، بين القوة المعبرة والقوة المفسرة. وإذ يحاول توفيق الحكيم تعريف هاتين القوتين يقول:"ما المقصود بالتعبير هنا ؟ أهو الشكل ؟ لا .. إنه ليس الشكل فقط. إنه شيء أكثر من ذلك فالتعبير إذن ليس مجرد الشكل بل هو الشكل والموضوع معًا .

فالتعبير يستوجب وجود الأسلوب وموضوعه معًا. لأن التعبير عن شيء يحتم وجود الشيء. وقوة التعبير هي أيضًا توازن وتعادل بين قوة الأسلوب وقوة الموضوع. فإذا طغى أحدهما على الآخر فإنك تشعر في الحال أن الوضع غير طبيعي. فالأسلوب البارع والموضوع التافه يثيران في النفس إحساسًا بالتكلف. وكلمة "التكلف" هنا، ليست مجازاً، ولا مجرد وصف أدبي .بل هي ذات مدلول يكاد يكون ماديًا. فإن الأديب أو الفنان الذي يحتفل احتفالاً بالغًا بإبراز موضوع هزيل، إنما يتكلف فعلاً أمراً لا لزوم له. كمن يرتدي ثياب السهرة ليجلس بمفرده في حجرته يتعشى بكسرة خبز. فعدم مراعاة مقتضى الحال تكلف . والتكلف في الأسلوب قبح كما هو في الحياة"(٣٦).

كذلك الحال "إذ طغى الموضوع على الأسلوب. فالموضوع العظيم في الشكل السقيم يثير في النفس إحساسًا بالتحسر. كمن يصوغ اللؤلؤة في خاتم من الصفيح. اختلال التعادل إذن في الحالتين بين قوة الأسلوب وقوة الموضوع يحدث الشعور كذلك بأن الوضع غير طبيعي"(٣٧).

هذا ويرى توفيق الحكيم أن قوة التعبير "ليست في مجرد ارتفاعه بل أيضًا في اتساعه. فإذا كان التعبير هو كل شيء في نظر الفن، فإنه ليس كل شيء في نظر "التعادلية". فقوة التعبير عند "التعادلية" يجب أن تقترن في الأدب والفن بقوة التفسير. الأدب أو الفن التعادلي يجب أن تتوازن فيه القوة المعبرة والقوة المفسرة "(٣٨). "فالتعبير يشمل الأسلوب والموضع أي الشكل والمضمون. وبه يمكن أن يتم الأثر الأدبي أو الفني في ذاته. أما التفسير فهو الرسالة التي يحملها الأثر الأدبي أو الفني بعدئذ للبشرية، ليقول فيها كلمته عن وضع الإنسان في كونه وفي مجتمعه"(٣٩).

وإذ يحاول الحكيم أن يقيم الفرق بين التعبير والتفسير يقول: "إن البحتري مثلاً هو تعبير في حين أن أبا العلاء تعبيري وتفسيري معًا. شكسبير في شعره الغربي تعبير، أما في مسرحياته وخاصة"هاملت" فهو تعبيري وتفسيري معًا. وبتهوفن في سوناتا ضوء القمر هو تعبيري. بينما هو في السنفونية الثالثة يحمل إلينا كلمته في الإنسان والبطولة، وفي السنفونية الخامسة ينقل إلينا قوله في الإنسان والقدر.

فالتعبير وحده قد يؤدي إلى "الفن للفن" إذا أسرف في الهيام بجمال الشكل، والتأنق في المبنى على حساب المعنى والمضمون.

والتفسير وحده كذلك قد يؤدى إلى "الفن الملتزم" إذا أسرف فى التقيد بمعنى خاص ومضمون معين ليس إلى التحرر والاستقلال عنهما.

فالفن للفن هو حبس الفنان فى هيكل الشكل، والفن الملتزم هو حبس الفنان فى سجن المضمون والسجن فى الحالين يمنع الفنان من تبليغ رسالته الكاملة. تلك الرسالة التى تنبع من الحرية دائمًا لتبشر بالحرية"(٤٠).

ويرى الحكيم أن التفسير فى الأثر الأدبى أو الفنى هو مناط المسؤولية؛ لأنه هو الرأى، وهو الموقف. وما دام هناك رأى، فهناك التزام به ومسؤولية عنه. من أجل هذا "كان الشرط الضرورى لحياة التعبير والتفسير معًا هو إيجاد التناسب والتناسق بينهما أى التعادل"(٤١).

ثم إن الحكيم يرى "إن الأثر الأدبى أو الفنى يجب أن يكون "الصدق جوهره "والمقصود هنا الصدق الفنى أى الشعور المنبعث فى نفوسنا بأن الأثر الأدبى أو الفنى قد ولد ولادة طبيعية، ولا يمكن أن تكون الولادة طبيعية إلا إذا خرج الأثر الأدبى أو الفنى متناسق الأجزاء متناسب الأعضاء. فإذا طغى فيه جزء على جزء فإنه يعتبر مسخًا مشوهًا حتى وإن كان جميل الوجه"(٤٢).

إن التعادلية " التى يعتبرها توفيق الحكيم" مذهبه" و"يقينه" هى نقديًا فكرة تبسيطية استغرق الحكيم كتابًا بكامله كى يفسرها، وقد كانت تختصر بالاتساق فى الأسلوب والالتزام فى الموضوع.

هذه"التعادلية" تردنا إلى التوفيق والتسوية وقد كانتا صفتين تمثلان جهد "ابن قتيبة" فى مختلف الميادين، ومنها النقد الأدبى، ذلك الميدان الذى لم يتضح فى مؤلفاته كما اتضح فى مقدمة كتاب "الشعر والشعراء"(٤٣). فالاعتدال عند ابن قتيبة قد بسط ظله على نظرته عامة، فبينما انحاز الجاحظ إلى جانب اللفظ، ذهب ابن قتيبة مذهب التسوية. وللتسوية عنده ركنان: (اللفظ والمعنى) ومميزان (الجودة والرداءة). وقد اتجه ابن قتيبة فى هذا نحو المنطلق فوجد أن الشعر أربعة أضرب ،لا تسمح العلاقة المنطقية فى نظره بأكثر منها: "ضرب حسن لفظه فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى "، أو"ضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه". فالمسألة إذن مسألة صلة بين

اللفظ والمعنى، وعلاقة الجودة فى كليهما معًا هى المفضلة، وهذا يعنى أن المعانى نفسها تتفاوت، إنها ليست كما زعم الجاحظ "مطروحة فى الطريق".

إلى جانب معادلة اللفظ والمعنى وقف ابن قتيبة عند قسمة ثنائية فى النظرية الشعرية، إذ كثر الحديث فى عصره عن الطبع والتكلف. وتقابل لفظة "الطبع" عند ابن قتيبة ما سماه الجاحظ "الغريزة" "فالطبع كلمة تتعدد دلالاتها، فهى قد تعنى قوة الشاعرية، وقد تعنى المزاج. وقد رأى ابن قتيبة" أن المتكلف من الشعراء هو الذى قوم شعره ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة، والمتكلف من الشعر قد يكون جيداً محكمًا- فى رأى ابن قتيبة- إلى جانب الشعر المطبوع الذى يشمل القول على البداهة مثلما يشمل "الصنعة الخفية" التى لا تظهر على وجه الأثر الفنى"(٤٤).

وإذ يسأل توفيق الحكيم هنا: ما هو الأسلوب فى الأدب والفن؟ يقول: "الأسلوب هو طريقتك الخاصة فى الظفر بإعجاب الغير وشعوره وفكره، يرى ما ترى، ويحس ما تحس. وهذه الطريقة فى الأدب والفن مردها إلى الاستعداد الفطرى، والدرس الاكتسابى، والاجتهاد الشخصى. فلابد من بعض الموهبة. ولا بد بعد ذلك من الدرس الطويل لمعارف الأعلام وأساليبهم من الأقدمين والمحدثين، ولا بد أخيراً من تصرفك الخاص، لتلائم وتوازن بين المحاكاة والابتكار"(٤٥).

أما إذا شىءنا المقارنة بين مذهبى ابن قتيبة وتوفيق الحكيم فى موقفهما من الأسلوب، وجدنا أن ابن قتيبة كان أكثر طليعية من توفيق الحكيم لأنه أقام حكمه على الجودة لا على "التعادلية؛ هذا من جهة، ومن جهة ثانية،ولما وقع ابن قتيبة فى نطاق الحديث عن الطبع بمعنى "المزاج" كان لا بد له من أى يلتفت إلى الحالات النفسية وعلاقتها بالشعر، وقد تناولها من ثلاثة جوانب:

١- من جانب الحوافز النفسية الدافعة لقول الشعر، كالطمع والشوق والطرب والغضب، وما يثير بعض هذه الحوافز كالشراب، والمناظر الطبيعية الجميلة.

٢- من جانب العلاقة بين الشاعر والزمن، لأن بعض الأوقات ذو تأثير خاص فى المزاج، أول قبل تفشى الكرى، وصدر النهار قبل الغذاء. ولهذين الجانبين أثر فى التفاوت

بين شعر الشاعر الواحد، فبعض الحالات النفسية كالغم، أو الجسدية كسوء الغذاء تمنع من قول الشعر، واختيار وقت من غير الأوقات المشار إليها لايصلح كذلك، ولكن الشاعر قد يضطر إلى التغاضى عن الحالة الصالحة والوقت الصالح فيكون ما ينظمه حينئذ مختلفًا متفاوتًا(٤٦).

٣- مراعاة الحالة النفسية فى السامعين (أى فى الجمهور). ومن هذه الناحية علل ابن قتيبة بناء القصيدة العربية:"من استهلالها بالبكاء على الأطلال ثم الانتقال إلى وصف الرحلة والنسيب؛ ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ويستدعى إصغاء الأسماع والتشبيب قريب من النفوس، مؤثر على القلوب لما جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل و إلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق"(٤٧).

وعلى الرغم من فقر المصطلح النقدى لدى ابن قتيبة فقد تمرس فى مقدمته بأكبر المشكلات النقدية التى سيكثر حولها الحديث من بعده، إذ ألمح إلى أهمية التأثير فى نفسيات الجماهير بالتناسب والمشاركة العاطفية، وتحدث عن الشاعر متكلفًا ومطبوعًا، وعن المؤثرات والحوافز التى تفعل فعلها فى نفسه، وعن علاقة الشاعرية بالأزمنة والأمكنة، وتفاوت الشعراء فى "الطاقة الشعرية". وبذلك كان من أوائل النقاد الذين لم يتهيبوا الوقوف عند القضايا النقدية الكبرى، كما كان من أبرزهم التفاتًا إلى العوامل النفسية والمبنى الفنى الكلى. ونظن أنه كان ذا ذوق نقدى أصيل، يمكن أن يعد أكثر طليعية من نقد توفيق الحكيم، وأكثر غوراً فى أبعاد النفس الإنسانية، وفى طرح قضية نقدية حديثة هى قضية المتلقى، وموقفه إزاء "النص" وإزاء "الكاتب".

وإذا شىءنا الانتقال من ظلال النقد عند ابن قتيبة إلى الاتجاهات النقدية فى القرن الرابع للهجرة، كان موقف ابن طباطبا ليستوقفنا فى إقامة العلاقة بينه وبين توفيق الحكيم فيما يتعلق بإشكالية الصدق الفنى الذى حدثنا عنه ابن طباطبا قديمًا والحكيم حديثًا إلى جانب ضروب الصدق ومواطنه فى إنشاء النظرية الشعرية.

لما كان نظم الشعر فى رأى ابن طباطبا "عملاً عقليًا خالصًا، كان تأثير الشعر عقليًا كذلك، لأنه مقصود بمخاطبة الفهم، ووسيلته إلى هذه المخاطبة هى "الجمال" أو "الحسن" والسر فى كل جمال، الاعتدال، كما أن علة القبح هى الاضطراب"[٤٨].

وما دام الفهم هو منبع الشعر ومصبه، فلا غرابة أن يجعل ابن طباطبا" الصدق "أهم عناصر الشعر وأكبر مزاياه، لأن هذا الصدق صنو للاعتدال الجمالى فى حرم الفهم: "والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق..ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل"[٤٩].

فالجمال والحق (أو الصدق) مترادفان هنا فى الدلالة، فهذا الصدق يعنى السلامة التامة من"الخطأ فى اللفظ، و"الجور" فى التركيب و"البطلان" فى المعنى، أى هو أن يتمتع الشعر بالاعتدال بين هذه العناصر جميعًا، فإذا هو بسبب هذا الصدق شىء جميل، لأن "ميزان الصواب" فيه ما فيه من لفظ ومعنى وتركيب.

ذلك هو الصدق فى محمله العام، ولكنه لابد من أن يتحقق أيضًا فى الفنان نفسه، وفى بعض عناصر العمل الفنى، ولهذا كانت لفظة الصدق متفاوته الدلالة عند ابن طباطبا:

١- "فهناك الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلجة فيها والتصريح بما يكتم منها والاعتراف بالحق فى جميعها"[٥٠]. وهذا يشبه مانسميه "بالصدق الفنى "أو" إخلاص الفنان فى التعبير عن تجربته الذاتية.

٢- وهناك صدق التجربة الإنسانية عامة، وهذا يتمثل فى قبول الفهم للحكمة" لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها"[٥١].

٣- وهناك الصدق التاريخى، وذلك يتمثل عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام وهنا يجيز ابن طباطبا للشاعر إذا اضطر أن يزيد أو ينقص على شرط أن تكون "الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له فى رونقه وحسنه"[٥٢].

٤- ونوع رابع من الصدق قد ندعوه "الصدق الأخلاقى"، وهو ما لا مدخل فيه للكذب، كنسبة الكرم إلى البخيل، أو نسبة الجبن إلى الشجاع"[٥٣].

٥- أما النوع الخامس من الصدق فهو الصدق التصويرى أو ما يسميه ابن طباطبا "صدق" وهو ينص عليه فى غير موطن من كتابه إذ يقول: "فما كان من التشبيه صادقًا قلت فى وصفه "كأنه" أو قلت "ككذا "وما قارب الصدق قلت فيه: "تراه أو تخاله أو يكاد"(٥٤) ومتى "تضمن الشعر صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالاً مطابقة، تصاب حقائقها، ارتاحت إليه النفس وقبله الفهم"(٥٥).

وإذ يتابع توفيق الحكيم سرد التفاصيل التى يرى إلى ضرورتها فى إحكام البناء الفنى يقول: "أنا أحب بطبعى البناء السليم فى كل خلق، ولاشىء يرضى غريزتى الفنية مثل الصحة فى البناء، سواء كان هذا البناء لهيكل آدمى أو فنى. وقوة البناء لا تتمثل فنيًا أبرز تمثيل إلا فى فن العمارة، وفى السانفونية الموسيقية وفى القصة التمثيلية"(٥٦).

وفى التركيد على أحكام البناء الفنى يعود توفيق الحكيم ليقول: "أخشى أن يكون حبى للموسيقى الأوروبية مصدره أنها قبل كل شىء بناء ذهنى. الواقع أن الموسيقى الأوروبية بناء فنى ذهنى، شأنها فى ذلك شأن القصة التمثيلية، والهندسة المعمارية، بل شأن المذهب الفلسفى والتفكير الرياضى! فالواقع أن الذى يثير اهتمامى فى الصورة قبل كل شىء هو ما يسمونه La Composition بنيانها وتركيبها.. وما يسمونه La Rythme رويها وتنغيمها"(٥٧).

والأساليب كما يرى إليها توفيق الحكيم "سهول من الصحارى والرمال تصور لنا سرابًا بعيداً لن نبلغه أبداً...وقد يحسب القارئ أنه محيط بأسرارها، واضع اليد على مفاتيحها، مستطيع أن يبلغ مبلغها لو أمعن فى السير والبحث والكتابة، فيسير ويسير متوهمًا فى كل خطوة أنه يبصر (أسلوبه الخاص) المنشود يلمع فوق تلك السهول، لكنه ما يبصر غير سراب. ولشد ما توهمنا أن الأسلوب الخاص معناه التجديد، وأن التجديد معناه الإغراب. وبهذا الوهم كتبت حماقات كنت أحسبها شعراً ومحاكاة الدادايزم والسورياليزم ونزعت فيها إلى الإغراب خشية التقليد، فإذا بى دون أن أشعر فى محاكاة "الدادايزم" و"السورياليزم"(٥٨)، ففى باريس "دائمًا قد انحنى ظهرى على مكتبى، أبحث وأبحث عن ذلك السراب، الذى يدعى الأسلوب"(٥٩).

حقًا احتفالى بأمر الأسلوب قد أوقعنى فى التقليد ومحاكاة الدادايزم والسورياليزم .. آه لكلمة أسلوب ولكلمة "Formule"، لقد بدأت أبصر وقتئذ. لقد تبين لى بعد طول الجرى والجهد"أن الأسلوب أحيانًا حجة الكاتب الذى لا يجد ما يقول! إن الذى عنده ما يقول للناس، يخرج بكل بساطة ما لدية من كنوز ..ولا يحفل بأسلوب التقديم.. ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التى تتوسل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها، من أعماق القلب الصادق فى كلمات بسيطة"(٦٠).

فالأسلوب هو"المظهر الخادع الذى يخفى به كتاب اليوم جهلهم المطبق بروح الشعوب التى يزعمون النفوذ إلى صميمها.. إنهم يستعيضون بفن "الديكور الكلامى" و "الريبورتاج" السريع، واللون المحلى السطحى عن الحقائق التى لا يحسها إلا أهلها. .. وقليل من فطن إلى أن الأسلوب هو روح وشخصية... وأنه لا يخلق الأسلوب الحق إلا الكاتب الصادق في شعوره وتفكيره إلي حد ينسيه أنه ينشىء أسلوبًا"(٦١).

فإذا تأملت الآداب القديمة كلها، وجدت أنها قد عاصرتها فنون كبرى" كمصر القديمة"و "الإغريق" و "الرومان". لقد كانت المعابد العظيمة، والتماثيل الرائعة، خليقة أن يعاصرها أدب يضارعها فى قوة البناء ودقة التركيب وروعة الفن: كالملاحم والتمثيل والقصص.ولكن الذى حصل فى تاريخ الأدب العربى هو أن الأدب العربى ذاته من حيث هو خلق فنى يبدو ناقص التكوين"(٦٢).

لقد كان حقًا من مفاخر اللغة العربية أن- يبرز الشعر فى الخلاء وبين الرمال، أما النثر فيحتاج فى نموه إلى العمران"وقد جاء العمران بظهور الإسلام، وتكونت حضارة إسلامية واسعة الأرجاء، فأقيمت المساجد الجميلة على أنقاض الهياكل القديمة، وشيدت القصور، وملئت بالبدائع والطرائف، وتقدمت الصناعات وازدهرت الفنون، وابتلعت المدينة الإسلامية فى جوفها كثيراً من المدن. ومع ذلك لم يحاول الأدب العربى أن يزيد فى قوالب نثره، أو أن يساير تلك الفنون المعاصره، حتى بدأ للأجيال اللاحقة فى ذلك الفقر الظاهر! والواقع أن الأدب العربى الإنشائى ظل يختال للأنظار فى ثوبين معروفين: الرسائل والمقامات"(٦٣).

فالأدب العربى الإنشائى "قد عنى باللفظ أكثر مما يجب، ولم يشأ أن ينزل عن تكلفه الذى يعتبره فصاحة وبلاغة، ليصور ما يجيش فى نفس الشعب من إحساس أو ما يهيجه من خيال!

وهنا حدث أمر عجيب! إن روح الشعب لا تقهر! هذا الشعب فى عصور الحضارة الإسلامية المختلفة قد تعطش للون جديد من الأدب، غير لون البداوة الأولى، لون من الأدب مستمد من إحساسه هو بالحياة الجديدة المتطورة المتغيرة! فلما لم يشأ أدباء الفصحى أن يمدوا الناس بحاجتهم، لجأ الناس إلى أدباء من بينهم، لا يملكون أداة اللغة ولا جمال الشكل، ولكن يملكون السليقة وروح الخلق.. وهنا ظهر "الأدب الشعبى" كصرخة احتجاج على جمود الفصحاء، فكان منه صورة "عنترة"و "مجنون ليلى" و"كثير عزة". وسارت الحضارة الإسلامية فسار معها الأدب الخيالى الاجتماعى الشعبى، فإذا نحن أمام عمل فنى رائع هو "الف ليلة وليلة؛ ثم نبت فى كل شعب من شعوب الإسلام قصصه الذى يطبعه بطابع عصره، فكان فى مصر قصة "أبو زيد الهلالى" و"سيف بن ذى يزن" و"الظاهر بيبرس وغيرها"(٦٤).

ومن الغريب أنك "إذ تأملت (التصميم) الفنى، والبناء الروائى لهذا الأدب الشعبى، وجدته من حيث الفن لا اللغة- هو السائر فى الطريق الصحيح محاذيًا تلك الفنون الجديدة التي قامت بقيامة الحضارة الجديدة؛ فلقد كان من المستغرب حقًا أن الباحث يرى حضارة إسلامية عظيمة ذات فنون زاهرة وعلوم راقية، ولا يجد فى أدبها أثراً إنشائيًا مثل (الشاهنامه) أو (الرامايانة) أو (الإلياذة) أو (كليلة ودمنة)"(٦٥).

ففى الحضارات الهندية والفارسية والإغريقية كان الشعراء والأدباء هم الخالقين لتلك الآثار، أما فى حضارة الإسلام فقد تخلى الخاصة عن بعض هذه المهمة لعامة أدباء الشعب وشعرائه، ووقفوا بعيدين عن كل تغيير وابتكار.. "حتى القرآن ما حاولوا أن ينتفعوا به انتفاعًا فنيًا.. فلقد أتى القرآن بجدية فى فن الكتابة:لا اللغة وحدها بل القصص.. لقد استخدم الفن القصصى فى التعبير عن المرامى الدينية السامية، ولكن المدهش أن الأدب العربى لم ير فيه النموذج الفنى. فلم يخطر له استلهام قصصه، أو الإسترشاد بها، أو استغلالها استغلالاً فنيًا مستفيضًا. إن وحى الأدب العربى لم يرد أن يتحرك لا إلى أعلى ولا إلى أسفل، لا نحو القرآن ولا نحو الشعب"(٦٦).

غير أن توفيق الحكيم يستثنى واحداً بين الأدباء هو الجاحظ فيقول فيه: "إن هذا الكاتب نزل إلى الشعب يستوحيه، ويصور أسواقه وبخلاءه، ولصوصه، وتجاره، وشرفاءه وخبثاءه فى أسلوب بسيط حى، ضاربًا مثلاً طيبًا للنثر التصويرى فى عصور الحضارة والعمران"[٦٧].

كما أن الحكيم يستثنى أيضًا بعض الجوانب الفنية لمقامات "بديع الزمان الهمذانى". فهو من حيث رسم أشخاصه، وتصوير المجتمع فى عصره، يكاد يعطينا صوراً اجتماعية ناطقة على صغرها. " ولم يفسد هذا الأثر الفنى إلا أسلوبه اللغوى، فلو أنه وضع بلغة الجاحظ فى "بخلائه" لكان أدنى إلى الكمال"[٦٨].

والواقع أن تباهى أدباء العربية بالثروة اللفظية والمهارة اللغوية كاد يقتل النثر العربى نفسه"فلم ينقذه من هذا المصير، غير طائفة الفلاسفة، وفقهاء الدين، ومؤرخى الأدب أو رواته الذين كان لهم أعظم الفضل فى تيسير اللغة العربية وإلباسها حلة نضرة، دون الالتجاء إلى التصنع المجوج، وقد تركوا لنا من النفائس "الأغانى" و"العقد الفريد" و"نهاية الأرب" و"الأمالى" و"النوادر" و"البيان والتبيين"[٦٩].

ولكن من المؤسف أن الأدب الشعبى ظل حتى اليوم غير معترف به فى تاريخ الأدب العربى، بل أثراً خالداً مثل " ألف ليلة وليلة" اعترفت به اليوم كل أمم العالم.. ونقلت قصصه إلى كل لغة. هذا الأثر الفنى المشرف لم يعترف به أديب عربى اعترافًا صريحًا.. لقد انطوت قرون وما يزال هذا السد قائمًا، كأنه سد الصين بين النثر العربى بسجعه وبلاغته المصطنعة، وبين خيال الشعب ورغباته وآماله.

وفى هذا يقول توفيق الحكيم: "لو أن أدباء اللغة الفصحى هدموا هذا السد من قديم، ونزلوا عن بعض جمودهم، وسايروا تقدم الفنون فى زمانهم، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم، لكان الأدب العربى اليوم فى مقدمة الآداب العالمى. فليس الروس هم أساتذة القصة، ولا الإنكليز ولا الفرنسيون، بل نحن بما لدينا من قرآن عرف القصص، وما خلقنا من أشباه "عنترة" و "ألف ليلة وليلة". إنه السد القائم بين الجامدين والمجددين، أو قل، بين الأموات والأحياء، وهو سد كان دائمًا موجوداً فى تاريخ كل لغة ينتظر من يهده ويهدمه، كما فعل دانتى يوم أصر على أن يكتب "الكوميديا

الإلهية" لا باللاتينية- لغة العلماء في عصره- بل بالإيطالية لغة الناس في زمانه. فاللغة لم تكن يومًا حائلاً في أوروبا دون تقدير الأثر الفني في ذاته.. أما عندنا فهي حائل دون مجرد الاقتراب منه.. لهذا فنحن لا نجد أديبًا عربيًا، جروء على النظر في آثارنا الشعبية الرائعة من حيث هي فن وخلق، طارحًا مسألة لغتها جانبًا، متغاضيًا عما في هذه اللغة من إسفاف، وقصور وعدم كفاية! لقد رضي الفضلاء أن أن ينظروا في تاريخ "الجبرتي" وهو تقريبًا باللغة العامية، ولم يرضوا أن ينظروا في "ألف ليلة وليلة"، وهو كتاب أسلم لغة من كتاب الجبرتي. لكن السبب عندهم: أن ذلك تاريخ، وهذا أدب، والأدب في عرفهم مرادف اللغة.. فاللغة لدينا هي شبح الأدباء المخيف .. نحن عبيد ذلك الميراث من الألفاظ والعبارات والتراكيب التي وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة وكتب اللغة القديمة، يا لشبح القدماء المروع! يالشبح الأموات، الذي يرهب كل من يعتبر اللغة كائنا حيًا يتغير ويتطور، وكل من يحاول التصرف بها طبقًا لمطالب وروح الزمن"(٧٠).

أما الحكيم بين أبناء عصره فكان دائمًا يضع نصب عينيه المصادر الثلاثة يستلهمها فنيًا، وهي "القرآن" و "ألف ليلة وليلة" و "الشعب" أو "المجتمع"! ولكن الأسلوب! الأسلوب الذي يزال يبحث عنه. ربما "كان" "الحوار" الأسلوب الذي كان يتحرق بحثًا عنه"(٧١).

هذا! وقد كان لأسلوب المسرح عند الحكيم اعتبار خاص يقول فيه:"إن الحوار بما فيه من إيجاز وتركيز هو القالب الأدبي القريب إلى سليقتي المحبة للنظام .. فالفن عندي نظام.. والنظام عندي هو الاقتصاد، أي البيان بلا زيادة ولا نقصان.. ربما كانت هذه الطبيعة عندي ميراثًا قديمًا، من أثر رواسب شخصيتنا العتيقة.. فالعرب كانوا يرون البلاغة في الإيجاز.. من ذلك عنيت دائمًا بقراءة أعلام الأدب المسرحي، لا قراءة متعة ولذة واستطلاع فقط ، بل قراءة درس وتأمل وفحص.. فكنت أقضي الساعات أمام نص من النصوص أقلب فيه منقبًا عن أسرار تأليفه ومفاتيح تركيبه، مستخلصًا بنفسي ولنفسي ملاحظاتي في طرائق التأليف المسرحي.. ذلك الفن العسير، الذي أحببته أيضًا لأنه عسير.. ذلك رأيي في المسرحية التي هي فيما أعتقد كالقصيدة الشعرية، نوع من الأدب صعب، دقيق، لأن المتعرض له يجد نفسه أمام طائفة من

القيود صارمة..بل عوائق قاسية تجعل نصيبه من حرية العمل قليلا، فهو ليس حراً فى اختيار الموضوع، ليس حراً فى طريقة المعالجة، ليس حراً فى الحيز الذى يصب فيه فنه، ولا فى الوقت الذى يعرض فيه عمله"(٧٢).

فالمؤلف المسرحى لا يستطيع أن يعالج موضوعه بالحرية التى يعالج بها القصاص العادى قصته المرسلة.. فليس له أن يجرى حوادثه فى مختلف القوالب، مثل قالب الاعترافات، أو المذكرات،أو اليوميات، أو الرحلات، أو الرسائل.. من هنا فالمعروف أن المؤلف المسرحى مغلول اليدين، مطلوب منه أن يخلق أشخاصًا دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفًا .. حديثهم وحده فيما بينهم هو الذى يجب أن يخلقهم، وهذا الحديث بألوانه المختلفة هو الذى يميز طباع كل منهم عن الآخر.

فإذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار كما يقول الحكيم "هو أداة المسرحية. والحوار كالشعر، ملكة تولد مما هو شىء يكتسب. والرأى فى أن الحوار ملكة راجع إلى صفته الضرورية ألا وهى: التركيز والإيجاز.

فالحوار إذن كالشعر استعداد طبيعى يميل إليه أولئك الذين يميلون إلى الاقتضاب، ذلك أن أعداء الحوار الإطالة والحشو، فهو هنا أيضًا كالشعر لا مكان فيه للكلمة الزائدة والمعنى المكرر، لأن كل كلمة تلقى لها حيز مرقوم ووقت معلوم.. هذه الصلة بين المسرحية والشعر ليست مما يقال على سبيل التشبيه، وإنما هى صلة حقيقية نبتت فى الآداب القديمة. فقد كان كتاب المسرحية فى عهد الإغريق شعراء، وظل الأمر كذلك إلى العصور الحديثة ، ولا تزال بعض الآداب الأوروبية تسمى المؤلف المسرحى شاعراً، حتى إن كان فى مسرحياته ناثراً"(٧٣).

ومتى ملك الأديب المسرحى ناصية الحوار، بقى أمامه الشروع فى البناء. ذلك أن المسرحية كما يقول توفيق الحكيم "كيان مبنى أى قائم بعضه فوق بعض ومرتبط جزؤه بكله فى منطق ونظام، هذه الأجزاء التى يضمها هذا البناء تتكون منها مراحل ثلاث: العرض فالعقدة ثم الحل"(٧٤).

هذه هى بعض المبادئ التى كانت مثار اهتمام توفيق الحكيم فى كتابة فنه المسرحى، ولكن لو شىءنا أن نرى إلى جدة هذه المبادئ لسقطت جدتها، وارتدت بنا إلى كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وكأن ما يشترطه توفيق الحكيم مأخوذ من مبادئ الكلاسيكية دون الإطلالة على المسرح الرومنطيقى، والواقعى، والدادائى، والسريالى والعبثى.

فأرسطو يقرر: "إن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم، لأن الشىء يمكن أن يكون تامًا دون أن يكون له مدى. والتام هو ما له بداية ووسط ونهاية"(٧٥).

هذا ويتابع أرسطو نقده فى "وحدة الفعل" فيقول :"إن وحدة القصة أو الخرافة لاتنشأ كما يزعم البعض، عن كون موضوعها شخصًا واحداً، لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على ما لاحد له من الأحداث التى لاتكون وحدة. كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالاً لا تكون فعلاً واحداً. لذا، ينبغى على الشاعر وهو يؤلف الحكاية ويتم القول فيها أن يضع نصب عينيه قدر المستطاع المواقف التى يرتبها، بهذه الطريقة يراها بكل وضوح وكأنه يشهد الأحداث نفسها ويميز ما يناسب، ولايند شىء عنه مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب"(٧٦).

ثم أن البحث فى وحدة الفعل أدى بأرسطو" إلى الفصل بين الشعر، بوصفه تمثيل المثل الأعلى، وبين التاريخ، بوصفه تصوير الأحداث الواقعة، لأن الشعر يمثل ارتباطًا ضروريًا ومحتملاً بين الأفعال لا يمكن لتحقيقه تصوير الواقع وحده. ولهذا كان الشعر أوفر حظًا من الفلسفة وأسمى مقامًا من التاريخ، لأن الشعر يروى الكلى بينما التاريخ يروي الجزئى"(٧٧).

وإذا قامت المشابهة من بعض وجه بين أرسطو وتوفيق الحكيم، فإننا نسأل الحكيم الذى حدد شرائط الحسن فى الكتابة المسرحية انطلاقًا من "مصرية الأدب" مروراً "باللغة الثالثة" و "الثقافة الشرقية" و" التعادلية"و "الاقتضاب"و "الإيجاز"، نعود ونسأل الحكيم : أين يفرق المتلقى بين الخطاب وبين المعنى؟ وما هى التقنيات التى تسمح له بالإحاطة بالمعنى؟ وهل إحاطته هى إحاطة بحقيقة المعنى أم أنها إحاطة بظلاله؟

إن العلاقة التى حددها الحكيم بـ "التعادلية بين قوة التعبير وقوة التفسير هى تعادلية أغفلت العلاقة بين المتكلم والمتلقى، وهى علاقة تقاطع وتداخل يحاول المتلقى من خلالها أن يتجاوز المنطوق الظاهر للنص إلى مجاهله الخفية فيلجأ إلى التأويل الذى هو سعى للوقوف على مقاصد المؤلف، والتفات إلى كثافة المعنى، ومفاضلة بين وجوه الدلالة، ليعبر من ثم إلى التفكيك الذى يهتم بفراغات النص وثقوبه والحفر فى طبقاته.

ومما أغفله توفيق الحكيم المأخوذ بنفسه لا بقارئه، إن المبدع أبداً يغرى القارئ/ المتلقى ويدعوه إلى لذة تأويل نصوصه. ومما يدعم هذا الإغراء أن النص فى النقدين التفكيكى والتأويلى يرتكز فى جانبه الإبداعى على إرث عميق يشمل مبدئيًا جميع النصوص الأدبية السابقة عليه، ولهذا نرى أن لكل نص مبدع مجموعة أنساب تجعله "نصًا لقيطًا" يدعو القارئ/ المتلقى إلى تأويله كما إلى تفكيكه. خصوصًا وأن التركيز فى الدراسات الألسنية قام على اعتبار النص وحدة منغلقة لا ترجع إلى ما قبلها ولا تمتد إلى ما بعدها. فالمرسل أو المبدع تنتهى مهمته بنهاية خطابه ويطلب إليه بعد ذلك الاختفاء أو الموت، لأن بموته تكمن يقظة المتلقى وحياته. هذه الإشكالية المعاصرة هى أبعد ما تكون عن إشكاليات تطرق إليها توفيق الحكيم الذى مات وهو يظن أنه المالك الوحيد للنص، وأن المعانى التى عبر عنها هى معان محددة منتهية إلى غاياتها.

غير أن توفيق الحكيم الذى كثيراً لجأ إلى تراث مصر القديمة، والقرآن "والف ليلة وليلة" ليجعل منها مواضع استلهامه، وبناء مسرحياته قد أغفل إشكالية تحديد الأسطورة، وإشكالية قراءتها مغفلا التحديدات الصارمة التى عالجها "فلادمير برب Vladimir Propp" أو القراءات الشاعرية المنفتحة التى جاء بها "رولان بارت Roland Barthes".

ولما كان الأدب يضن علينا بسره، ويأبى تسليم مفاتيحه لمتلقيه وقرائه، صار البحث ضربًا من المغامرة قدره أن يركب الصعاب ويحاول مشارفة تخوم لم يرتدها من قبل. إنها مسالك ريادة رولان بارت الذى لايعطى حقه إلا باعتباره شخصًا أخذ على عاتقه مهمة الإخلال بالآراء السائدة عن الأدب إخلالاً يهزها من الأعماق، وكأنه اللعنة المسلطة على النقد الأكاديمى.

فبارت كان يشكو من النقد الأكاديمي لأنه نقد ساذج يؤمن بالحتمية في مفاهيمه النفسية. وقد عمل المشتغلون به وفى أذهانهم نموذج للشخصية الإنسانية، جعلت مكتشفات التحليل النفسى نموذجًا باليًا. وقد كانت تلك النمذجة وتلك الحتمية ضارتين - فيما يقول بارت - عندما كان النقاد يلجأون إلى تفسير المعطيات النصية بالرجوع إلى حياة المؤلف.

لذا هجر بارت طرق البحث المضللة معترضًا على النقاد الأكاديميين الذين يعانون مما يسميه بارت"العمى الرمزى"، فهم لا يرون إلا معنى واحداً فى النصوص التى يتناولونها، وذلك المعنى هو عادة حرفى جداً، وكأن أذهانهم انغلقت أمام لطائف اللغة "ambiguites" ورموزها.

وكان كتاب "أسطوريات Mythologies"(٧٨). الكتاب «المخصص للكشف عن الحجب الثقافية، وهو كتاب يفوق كتب بارت من حيث الألمعية والفضح: فعلى من يقرأه أن يفقد كل براءة قد يشعر بها نحو الأيديولوجية الموجودة ضمنًا فى أبسط مظاهر الثقافة التى يعيش فيها. ففى هذا الكتاب يحل بارت الثقافة التفسيرية محل الثقافة الطبيعية، إذ يحول المتلقى من مستهلك وادع للأساطير، إلى قارئ شكاك يسائلها دون الوقوع فى فخ براءتها.

وعند بارت أن كل نص يفتقر إلى الحسم ويبقى منفتحًا على التأويل هو نص جدير بالقراءة. فالحال مع النص كالحال مع علاقة الحب، كلاهما مشحون بمعنى شديد الأثر، لا ينقطع سيله لأنهما معًا فى "مجمرة المعنى" لذا على كل نص أن يستكتب قارئًا أو متلقيًا، لأن برأى بارت هو نص كتب بشكل يجعل متلقيه منتجًا لا مستهلكًا. وهذه النصوص هى نصوص "قابلة للكتابة"، أى أن المتلقى، يعيد كتابتها -إن جاز القول - أثناء قراءته لها. لأن النص النهائى فى رأيه، هو إشارة البدء فى عمل المتلقى.

يبقى أن عند بارت نوعين مختلفين اختلافًا نوعيًا من استجابة المتلقى للنص. فهناك المتعة "Le plaisir"، وهناك اللذة "La jouissance"(٧٩).

وملابسات كلمة "Jouissance" بالفرنسية، ملابسات جنسية، وكأن النص يغرى المتلقى ويغويه بجسده حتى يقتحمه، ويفككه، يتلذذ بمطوياته."فالمتعة" شعور عادى تمامًا، لابل قد نقول أنه شعور بورجوازى يناسب الجلوس بجانب المدفأة والكتابة القابلة للقراءة، أما "اللذة" فمتطرفة، تثير القلق، ولا يمكن وصفها والتحدث عنها.

هكذا يمارس النص عند بارت التأجيل الدائم فى القراءة، واختلاف الدلالة. إنه النص المتكون من إشارات وأصداء للغات أخرى، وثقافات عديدة. كما أنه لا يجيب على الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها. فالنص يبقى دائمًا مفتوحًا ينتجه القارئ فى عملية مشاركة، وكأن ممارسة القراءة هى إسهام فى التأليف.

أخيراً، إذا كان قارئ بارت ومتلقى خطابه النقدى "أسطوريات" لا بد له أن يعتبر أن النص لا يملك أبا واحداً، ولاجذراً واحداً، فإن قارئ توفيق الحكيم ومتلقى نصه يعرف مسبقًا الانتماء التاريخى لنص محدد وبناء مستلهم من ينابيع وحى يشير إليها الحكيم وكأنها تسير أبداً بخط مستقيم، وذلك لأن الحكيم يغفل أن النص من حيث المنظور التفكيكى له عدة أعمار وأنساب، لذا هو "نص لقيط" لا يكف عن استكتاب متلقيه.

هذا، وقد حاول النقد المعاصر أن يسجل الغبن الذى لحق بالقارئ فى النقد التقليدى الذى كانت عنايته موجهة إلى شخصية المنشىء وظروف نشأة إنشائه، حتى كانت "ثأرية" النقد الحداثى وتألية النص والاحتفال بجماليات التلقى التى حررت النقد من أوهام الحقائق المطلقة، وأحاطت بفكرة المعنى الواحد، الذى، هو، وليد مجتمعات الاستعباد. وكأن جبرية جديدة حلت محل جبرية قديمة فى تقصى مغزى "الإطاحة بالمبدع" وإماتته مقابل "تنصيب النص" ثم"تنصيب القارئ" بحيث يلح سؤال حديث فى النظريات الغربية الحديثة: هل القارئ هو سلطة أم تسلط؟

الهوامش:

١- شكرى، غالي: توفيق الحكيم: الجيل والطبقة والرؤيا، دار الفارابى ١٩٩٣، ص ١٠-١١.

٢- الحكيم، توفيق: التعادلية: مذهبى فى الحياة والفن، المطبعة النموذجية ١٩٥٥.

٣- الحكيم، توفيق : مسرحية الصفقة، المطبعة النموذجية، ١٩٥٦.

٤- شكرى، غالي: توفيق الحكيم: الجيل والطبقة والرؤيا، مرجع سابق ص ٧٦.

٥- المرجع السابق نفسه ص ٧٧-٧٨.

٦- المرجع السابق نفسه ص٨٤.

٧- المرجع السابق نفسه ص٩٠.

٨- المرجع السابق نفسه ص ٩٠-٩١.

٩- المرجع السابق نفسه ص ٩١-٩٢.

١٠- حسين، طه: من أدبنا المعاصر، ط ٢، دار الآداب ١٩٦٦ ص ٤٩.

١١- عبد الصبور، صلاح: حياتى فى الشعر، ط١، دار العودة ١٩٦٦ص ٨٢.

١٢- زكريا سعيد، نفوسة: تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر، ط١ دار المعارف ١٩٦٤ ص١٨.

١٣- المرجع السابق نفسه ص ٣٢.

١٤- عبود، مارون: رواد النهضة الحديثة، دار الثقافة ١٩٦٦، ص٦٥.

١٥- عبود، ماورن: أدب العرب، دار مارون عبود، دار الثقافة ١٩٧٩، ص٣٩٩.

١٦- الملائكة، نازك: مجلة الآداب، عدد ت١، بيروت ١٩٧١، ص٥٨.

١٧- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة ١٩٦٥، ص ٢٩٠.

١٨- المرجع السابق نفسه ص٢٩١.

١٩- مهدى، سامى: أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٨ ص٢١.

٢٠- عبد الصبور، صلاح: أصوات العصر، الدار القومية، د.ت.ص١٠٢.

٢١- ابن جنى: الخصائص، الجزء الأول، دار الكتب ١٩٥٧، ص٤٤.

٢٢- عوض، لويس: صحيفة الأهرام، العدد ٩ آب ١٩٧٤، ص٣.

٢٣- نعيمة، نديم : الفن والحياة، دار النهار للنشر، ١٩٧٣، ص١٢.

٢٤- الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٧، ص٩٢.

٢٥- المرجع السابق نفسه ص٩٣.

٢٦- المرجع السابق نفسه ص ٩٤.

٢٧- المرجع السابق نفسه ص٩٥.

٢٨- المرجع السابق نفسه ص٩٦-٩٧.

٢٩- المرجع السابق نفسه ص ١٠٠.

٣٠- شكرى، غالى: توفيق الحكيم الجيل والطبقة والرؤيا، مرجع سابق ص ١٠٧.

٣١- المرجع السابق نفسه ص١٠٥.

٣٢- المرجع السابق نفسه ص ١٠٨.

٣٣- المرجع السابق نفسه ص١٠٨-١٠٩.

٣٤- المرجع السابق نفسه ص١١٠.

٣٥- الحكيم، توفيق: التعادلية: مذهبى فى الحياة والفن، مرجع سابق ص ٨١.

٣٦- المرجع السابق نفسه ص٨١-٨٣.

٣٧- المرجع السابق نفسه ص ٨٤.

٣٨- المرجع السابق نفسه ص ٩٠-٩١.

٣٩- المرجع السابق نفسه ص٩٣.

٤٠- المرجع السابق نفسه ص٩٤-٩٥.

٤١- المرجع السابق نفسه ص١٢٠.

٤٢- المرجع السابق نفسه ص١٢٠.

٤٣- أبو محمد، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة ١٩٦٩.

٤٤- المرجع السابق نفسه ص ٣٢-٣٤.

٤٥- الحكيم، توفيق: التعادلية: مذهبى فى الحياة والفن، مرجع سابق ص ٨٤.

٤٦- أبو محمد، ابن قتيبة: الشعر والشعراء ، مرجع سابق ص ٢٤.

٤٧- المرجع السابق نفسه ص٢٥-٢٦.

٤٨- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوى: عيار الشعر، تحقيق الدكتور طه الحاجرى وزغلول سلام، القاهرة ١٩٥٦، ص١٤-١٦.

٤٩- المرجع السابق نفسه ص ١٤.

٥٠- المرجع السابق نفسه ص ١٥-١٦.

٥١- المرجع السابق نفسه ص١٢٠.

٥٢- المرجع السابق نفسه ص٤٣.

٥٣- المرجع السابق نفسه ص٩.

٥٤- المرجع السابق نفسه ص٢٣.

٥٥- المرجع السابق نفسه ص١٢٠-١٢١.

٥٦- الحكيم، توفيق: زهرة العمر، المطبعة النموذجية ١٩٤٣، ص١٠٢.

٥٧- المرجع السابق نفسه ص١٣٦.

٥٨- المرجع السابق نفسه ص١٦١.

٥٩- المرجع السابق نفسه ص ١٦٢.

٦٠- المرجع السابق ص١٦٥.

٦١- المرجع السابق نفسه ص١٦٦-١٦٧.

٦٢- المرجع السابق نفسه ص١٨٢.

٦٣- المرجع السابق نفسه ص١٨٣-١٨٤.

٦٤-المرجع السابق نفسه ص١٨٤-١٨٥.

٦٥- المرجع السابق نفسه ص١٨٥-١٨.

٦٦- المرجع السابق نفسه ص١٨٧.

٦٧- المرجع السابق نفسه ص١٨٧.

٦٨- المرجع السابق نفسه ص ١٨٧.

٦٩- المرجع السابق نفسه ص١٨٨.

٧٠- المرجع السابق نفسه ص١٨٩-١٩٢.

٧١- المرجع السابق نفسه ص١٩٤.

٧٢- الحكيم، توفيق: فن الأدب، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية ١٩٥٢، ص١٤٠.

٧٣- المرجع السابق نفسه ص١٥١.

٧٥- أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة ١٩٧٣، ص٢٣.

٧٦- المرجع السابق نفسه ص٤٨.

٧٧- المرجع السابق نفسه ص٢٨.

78- Barthes, Roland: Mythologies, Paris, Ed. Du Seuil 1957 et 1970.

79- Barthes, Roland: Le plaisir du texte,Ed. Du Seuil 1973, p.11.

رمزية الحمار عند توفيق الحكيم

جون فونتان

إن الحمار حيوان استأنسه الإنسان منذ قديم الزمان. أما فى الحضارة العربية الإسلامية فنجد الحمار مذكورا فى القرآن الكريم ست مرات(١). وللنبى محمد حماران: عقير ويعفور. ويذكر عمر بن أبى ربيعة حكاية جحا المشهورة وحماره(٢). كما ذكره كثيرا عبد الله بن المقفع فى كليلة ودمنة(٣). ويذكر الجاحظ الحمار فى كتابه الحيوان(٤)، ما لا يقل عن ٦٥ مرة. كذلك الدميرى(٥)، وإخوان الصفا(٦)، وبعدهم عبدالله الترجمان(٧).

وفى الأدب الحديث يمكن أن أذكر على أحمد باكثير وكتابه حمار جحا(٨)، ورشاد درغوث(٩)، والطاهر قيقة(١٠). أما عزت الأمير فقد استعمل شخصية الحمار لمعالجة مشاكل مختلفة(١١).

فلنرجع إلى توفيق الحكيم لنرى كيف كان للحمار فى أدبه دور يرمز إلى أهم مشاكل إنتاجه الفكرية.

١- مكانة الحمار المادية

انتخب توفيق الحكيم- من عالم الحيوان- الحمار(١٢). ويبدو أن هذه العلاقة المقصودة كان لها تأثيرات واضحة فى أدب هذا الكاتب. فقد أبرز لنا- منذ سنة ١٩٣٧- تفضيلا واضحا للحمار فى يوميات نائب فى الأرياف(ص ١٢): فالحكيم -فى هذا الكتاب- يأسف لأن وظيفته تفرض عليه السفر على الجواد، وما من شك أنه كان يفضل- لو خُيِّر- الحمار. فهل كان ذلك لأن هذا المركوب يوحى له بالتواضع؟ ربما.. ويكتب المؤلف بعد ثلاثة سنوات من هذا: حمار الحكيم(١٣)، وقد استوحاه

مباشرة من كتاب خوان رامون خيمناز Juan Ramon Jimenez: أنا وبلاتيرو[١٤]. وكيف يتطرق إلينا الشك فى أن الحمار يتمتع بمعاملة متميزة عندما نرى أن الصيد العجيب الذى يحصل عليه الرجل المسكين لم يكن سوى هذا الحيوان فى مسرحية: سليمان الحكيم التى ظهرت سنة ١٩٤٣ (ص١١). والحق أن الحمار كان - فى هذه الرواية - ميتا، لكن حضوره المنتظر لا يحط من شأنه فى شئ.

ومن الطريف أن الحكيم يصر على أخذ الحمار مأخذ الجد، حتى أننا نرى هذا الحيوان، بعد سنتين من هذه المسرحية، يصبح محاوراً مفضلاً فى حمارى قال لى (١٩٤٥). إنها لصحبة بريئة، ولدت عشرين فصلا حول مواضيع متنوعة إلى أبعد الحدود. ولم يكن المؤلف ليجعل صاحبه فى دور البليد، بل إنه يبهرنا بارتقائه درجات السلم الاجتماعى والسياسى، وذلك من خلال عنوان الفصل الرابع: «أحاديث حمارى فى السياسة والاجتماع» من كتاب: تأملات فى السياسة (ص٣٢-٩٦)، وقد أعاد فيه الحكيم نشر فصول كتبها بين سنتى ١٩٤١، ١٩٤٦ وصدرت بُعَيْد الثورة. ويختفى الحمار لأسباب غامضة: فهذا الحيوان يغيب من أفق الكاتب طوال عشر سنوات، كأنما هذا الإلهام الأدبى قد توقف فى نفس الوقت الذى تزوج فيه الكاتب بالضبط! ومع هذا، فإن القريحة ستعود لتنهل من نفس ذلك المعين عند سرد حكاية اشتراء أول حمار له، وذلك فى سجن العمر (ص١١٨) سنة ١٩٦٤ وهو الكتاب الذى يسعى فيه للمرة الأولى فى حياته أن يقدم ترجمته الذاتية. وقد تمكن المؤلف فى: الحمير (١٩٧٥) وهو من كتبه الأخيرة، من أن يدمج فى أعماله الأدبية مسرحيات كان قد كتبها قبل سنوات ورفضت جريدة الأهرام نشرها، ويقدم فيها مشاهد حية عن مجموعة من الأحداث التى عاشها. والحق أنها طرافة أصيلة مهما بدت غريبة، وإنه وفاء دائم للحمار. فأن يكون الحمار - عند الكاتب - رمزا للإنسان، فهذا ما لا يكاد يتطرق إليه الشك، ولكن أن ينضاف إلى ذلك - فيما يتعلق به - إشارات إلى الوحدة وعدم القدرة على الاندماج فى المجتمع والرغبة فى التجاوز والتعويض، فهذا ما سنعمل على تدقيقه أثناء تبسطنا فى الحديث.

٢- المرحلة الأولى: الإيمان

إن الشخصيات التي يكثر ذكرها في أعمال توفيق الحكيم مهمة في تحديد مساره الفكري: فهو يجب أن يشرك حماره الصغير الأبيض خاصة، في خواطره: «وجعلت أتأمله من بعيد في مشيته، إنها تشبه مشيتي أحيانا، إذ يخيل إلي في لحظات، كأن رأسي قد ارتفع عن لجة الوجود المنظور إلى فضاء الوجود غير المنظور، فأمر بالحياة مذعنا. لا أحفل بمن معي بمعرفة وجهتي. نعم إن مشيتي كمشيته أحيانا، ونظراتي كنظراته الجامدة المشرفة على عالم ساكن مجهول قد أغلقت دون الآدميين أبوابه السبعة المختومة بسبعة أختام» (حمار الحكيم، ص١٨-١٩).

إن الحمار أصبح المحاور المفضل الذي يسمح لفن توفيق الحكيم بالتعبير عن موضوع الخلود، فنراه يسأله قائلا: «لو كان خيالاً حقا، لتصورت الآن مصيرك... ما قولك لو حاولت الآن اختراق حجب الغيب لتصف لي ما سوف تجد في النار من المعارف والأشخاص والأشياء»؟ وإذا بالمؤلف يقدم لنا ثلاث لوحات تمثل صحافيا وقد انتقل على التوالي من الفردوس إلى باب الجنة إلى الجحيم، فقد جرب لذلك الطيبات في الفردوس: ثمار تؤكل، ورحيق يشرب وأشجار وطيور وحوريات يتغزل بهن، ولكن ينقصه أمر أساسي: إمكان مواصلة نشر مجلته النصف الشهرية، إذ كان يريد أن يواصل عمله في الآخرة كما كان في الدنيا (حماري قال لي، ص١٦٦-١٦٨). فنرى كيف أصبحت الآخرة غرضا فنيا.

٣- المرحلة الثانية: الإلحاد

لئن لم يختلف توفيق الحكيم اختلافا كبيرا عن إخوانه في الدين فيما يتعلق بالحقائق التي تخص الجنة، فإنه لا يقبل ما شاع بين عموم الناس فيما يخص عالم الحيوان، ولعله من الأرجح عنده أن الحقيقة الأولى هي الحياة البيولوجية، حياة الحيوانات. ولكن القانون السائد بين الحيوان هو أن تُقتلون وتَقتلون (سلطان الظلام، ص١٦٢). ومن المفيد أن نتبين المناسبة التي يشير فيها المؤلف إلى الحيوانات: إنها سياق الموت.

فإذا ما عدنا إلى تحديد أهم ما يشغل بال توفيق الحكيم فيما يتعلق بحميره، وجدنا أنه اشتغل بنجاتهم. فهو بالنسبة إلى الجحش الأبيض الذى روضه، يشاطر مشاعر جارته الإنجليزية فى الفندق كما يشاطر مشاعر الفلاحين وقد عاش بينهم زمنا ليكتب سيناريو شريط (ص٥٥، ١٣٤): فقد بنى كتابه - حمار الحكيم- على إدماج مزدوج، كما يمكن ملاحظة ذلك بسهولة: فالإدماج الأول يتمثل فى الملاحظات التى أبديناها، وهو إدماج غير ذى أهمية، ينضوى بدوره فى إدماج ثان، أكثر أهمية، متصل بالخواطر التى يثيرها مصير الحمار فى نفس مالكه. فالإهداء، أولا: «إلى صديقى... الذى ولد ومات وما كلمنى، لكنه علمنى...»، ثم هذه الجملة فى آخر الكتاب: «مات الفيلسوف... أحمد الله أنه مات قبل أن يكبُر» (ص٨ و١٦٦) فالإهداء وهذه الجملة يرشدان القارئ إلى ما يجول بفكر المؤلف، وسيتحدث عن هذا الحمار بعد ذلك فى كتاب- حمارى قال لى- (ص١١)، ونحس الكاتب وقد غمره التعاطف خاصة عند الحديث عن ظروف انتهاء حياته: «لم يكن بيننا غير صمت طويل انتهى بموته» أما الحمار الآخر، الذى كان يركبه حين يذهب إلى الصيد، فقد بلغه بعد أيام أنه مات جوعا وسقط إعياء نتيجة سوء معاملة البشر له (ص١٤).

ولكن ماذا علمه الحمار إذن؟ إن مؤلفنا المثالى يجد نفسه، أمام الاشمئزاز الذى تثيره فيه حياة الريف، وأمام مناورات المخرج الذى يعمل معه للحصول على قدر أكثر من المال، يجد نفسه فيما كان يود أن يكون: كائنا لا يعرف الشر (حمار الحكيم، ص٧٩)، فهو يرى نفسه تماما فى صاحبه الأخرس، الوحيد الذى لا أصدقاء له، والذى ينعم بالحرية (ص١٤٨).

٤- البحث عن الحل: الأسطورة

لئن أصبح الآن من المتفق عليه أن الحلول التى قد ننتظرها من توفيق الحكيم لا تدلنا على ما فى أعماله من معطيات، فإنه يبقى لنا أن نطرح على أنفسنا بعض الأسئلة. فلقد حاول، لكونه إنسانا، أن يستكشف لغز مظهره الخارجى فى- حمارى قال لى- فجعل يشتكى، فى مرارة، لأنه لم يكن سوى ذاته، ولأنه لم يكن آخر، وإذا بواحد من الملائكة يقترح عليه بأن يموت ليولد من جديد بعد ذلك فى مظهر مختلف، فيركب

الغرور مؤلفنا، ويعبر عن رغبته فى أن يكون له شكل «كلارك جيبل» وثروة «روكفلر» وتصرف «غاندى» الأخلاقى، وبذلك تكتمل عنده الوسائل التى تمكنه من تحقيق الأعاجيب، ولكن الشك يطوح به: من يضمن له بالفعل، التحول الموفق؟ فيفضل آخر الأمر أن يظل الكاتب المصرى... (ص١٣٢-١٣٤) والواقع أن مدار الأمر فى هذا النص هو الحلم بأن يصبح شخصا آخر، وهو الرغبة فى التحول أكثر مما هو إرادة التناسخ. وينتهى الأمر بالمؤلف إلى قبول مبدأ القضاء بالنسبة إلى الإنسان، ومهما يكن من أمر، فإن الجنى فى كتاب- سليمان الحكيم- قد ارتأى هو أيضا هذا التحول الخيالى: «إن أقصى عقوبة لى هى الحبس، لأنى لا أعدم ولا أموت(...) إنى من مادة لا تعرف الموت، إني لا أموت ولكن أتشكل(...) فى صور مختلفة. أنا الآن ظاهر لك فى الصورة التى تستطيع أن تبصرها وتفهمها وتدركها(... أستطيع أن أبدو لك إن شئت فى صورة حمار» (ص١٨-١٩).

إن الصور التى استعملها توفيق الحكيم لتمثيل أوزيريس، باعث مصر، تحتوى على بعض المعانى الحفة من الموت- الانبعاث فى المستوى الشخصى وفى المستوى الاجتماعى، وقد أكد لنا هذا الانطباع الجملى رمزان مأخوذان من القاموس الحيوانى وهما الصرصار والسحلية: فالأول أمر معروف فى العناصر المكونة للتراث المصرى، وقد قادنا الحمار، رفيق المؤلف، إلى التنبيه إليه. فالحمار عند صاحبنا «كائن مقدس كما كان الجعران عند المصريين القدماء» (حمارى قال لى، ص٩).

خاتمة: إذن يرمز الحمار عند توفيق الحكيم إلى أهم قضايا الوجود الإنسانى فإن المؤلف يبحث عن سر الحياة فيذهب أولا إلى الحضارة العربية الإسلامية ثم يلتجئ إلى الحضارة الغربية الحديثة ليصل أخيرا إلى الحضارة الفرعونية القديمة وفى كل مرحلة من هذه المراحل يصاحبه حماره مملؤا برموز فنية مثيرة، فقد يكون بذلك مبدعا حقيقيا.

الهوامش:

١- البقرة، ٢٥٩؛ النحل١٦، ٨، ٣١ لقمان،١٩: ٣٥ فاطر، ٢٧:٦٢ الجمعة، ٥: ٧٤ المدثر، ٥٠. انظر أحمد بهجت: قصص الحيوان في القرآن، القاهرة، المختار الإسلامي، ط٢، ١٩٧٢، ص١٤٣-١٦٠.

٢- انظر فاروق سعد: جحا ونوادره، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢، ٢٨٤ص.

٣- تحقيق البشير المجدوب، تونس، دار التركي، ١٩٨٩، ٢١٤ص.

٤- تحقيق عبدالسلام محمد هارون، القاهرة، مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٨-١٩٤٧، ٧ أجزاء.

٥- حياة الحيوان، القاهرة، مصطفى البابي الحلبي، ط٣، ١٩٥٦، ص٣٠٢- ٣٢٦..

٦- «بيان شكاية الحيوان من جور الجنس» في رسائل إخوان الصفا، بيروت، دار صادر، ١٩٥٧، ج٢، ص٢١٤-٢١٩.

٧- في كتاب الحيوان والإنسان، القاهرة، الترقي، ١٩٠٠، ص٣٦٣-٤٧٩.

٨- القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٥١، ٢٢٥ص.

٩- «جحا وحماره» في بابا مبروك، بيروت، ١٩٧٥، ص٤٥-٦٩.

١٠- نسور وضفادع، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣، ٢١٠ص والصخرة العالية، تونس، دار التركي، ١٩٨٨، ١٢٧ص.

١١- حماريات، القاهرة، مدبولي، ١٩٩٠، ٣٠٤ص.

١٢- عبدالرحمن أبوعوف: توفيق الحكيم بين عودة الروح وعودة الوعي- القاهرة- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٨- ص٣٨-٤٥.

١٣- وظهرت ترجمة كاملة باللغة الفرنسية للنص العربي سنة ١٩٦١ في مجلة القاهرة La Revue du Caire.

١٤- انظر حبيب الزحلاوي: شيوخ الأدب الحديث، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٠، ص١٣٩-١٦٥، الذي يذكر أحمد رشدي صالح في مجلة الكاتب.

مفهوم الأدب والفن لدى توفيق الحكيم
(بعض المنطلقات النظرية)

حسن المنيعى

مدخل

لطالما أشار توفيق الحكيم إلى علاقته الحوارية مع الثقافة الغربية والعربية على السواء. لكن مايثير انتباهنا هو تأكيده على تحصيله "لتاريخ النشاط الذهنى وانغماسه فى آداب الأمم كلها وفلسفاتها وفنونها وعلومها"(١)؛ ذلك لتحقيق هدف واحد وهو أن يكون "أديبًا موسوعيًا". بعبارة أخرى، إن الموسوعية هى فى اعتقاده " الصفة التى يجب أن تقترن بالأديب فى العصر الحاضر". وقد شيد لها هو نفسه فضاءها الخاص، أى "البرج العاجى"؛ ليبتعد عن هستيريا السياسة، وليعانق ومضات الفكر وإشراقاته؛ لأن البرج العاجى هو السمو عن المطامح المادية والمآرب الشخصية"(٢). لكن العصر الحديث "لاتمتنع عليه الأبراج والأوكار؛ لهذا، لا يوجد اليوم كاتب لايغمس قلمه فى وحل البشر"(٣).

تلك هى قناعة توفيق الحكيم، وهى التى جعلته يتخذ من الفن والأدب محور كتاباته عن نفسه وعن الحياة العامة، وكذا عن الوجود الإنسانى بكل مظاهره الاجتماعية وأبعاده الفلسفية والإنسانية. وإذا كانت هذه الكتابات تتوزعها أجناس مثل: المسرح، والقصة، والرواية، والسيرة الذاتية (حياتى)، واليوميات (يوميات نائب فى الأرياف)، والمقالة، والفنون البصرية، فإن أغلبها كان حصيلة ما استوعبه من قراءات فى "الشاطئ الآخر" (أى باريس)، ثم حوله عناصر تنساب فى كيانه الواعى وغير الواعى"(٤).

لكن، هل تقف ثقافة الحكيم عند حدود "تجربته الباريسية"؟ لا يمكن أن نعتقد ذلك؛ لأن هذه التجربة لابد أن تتقاطع مع خصوصيات ثقافية أخرى استمد أصولها من

دراسته للقانون ومن اطلاعه على الحضارة الفرعونية والإغريقية والعربية، إضافة إلى تجربته الحياتية التى كشفت له عن غوامض الكون وأسراره إلى درجة أن معنى "الثقافة" تحول لديه إلى "إلمام شامل بكل فروع المعرفة"[٥]، أى إلى ثقافة كاملة "لا تتموضع فى جانب العقل ولا فى مجرد المعرفة، وإنما فى الإحساس والتذوق والتغذى بمختلف الفنون"[٦].

١- عن الفن والأدب: (الفن التعادلى نموذجًا)

من المؤكد أن انحياز توفيق الحكيم إلى الموسوعية أو إلى الثقافة الكاملة والتغذى بمختلف الفنون هو الذى دفعه إلى الاهتمام بالفن وطبيعته وعلاقته بالحياة؛ لذا نجده يقدم تصورات عديدة عنه انطلاقًا من قناعات فكرية تجعلنا نعتقد أنه أراد أن يبتدع لنفسه نظرية تضفى بدايتها على الفن "قيمة عالية" ترسخ هدفه فى المتعة الجمالية، كما تجرده من كل هدف نفعى أخلاقى. فى هذا الصدد، يقول فى كتابه: "تحت شمس الفكر": "إن الفنان هو المقلد الأصغر للمبدع الأكبر؛ لأنه يدرك أن الفن لا يعيش بالغاية التى هى فانية كاسمها، وإنما يعيش بالأسلوب"[٧]. "إن كلمة الفن هى العليا دائمًا؛ لأن حرية الفكر والشعور لا منبع لها إلا فكر الفنان وقلبه"[٨]. إن هذا التحديد يكشف لنا عن سر الإبداع الفنى الذى يجب أن يقوم، فى نظر توفيق الحكيم، على "الفردية"؛ لأنها أساس كل فن[٩]. وبالتالى، فإذا كانت الفردية توازى عنده "الذاتية" لا "الأنانية"، فإن "الوعى" الفردى هو "روح الفن"[١٠]. وهذا يعنى أن "الأديب الحقيقى- باعتباره فنانًا- هو الذى يمتلك قدرة تجعل من مجرد كلامه المرسل إرسالا، أشياء عالية القيمة؛ لأن روحه وحدها (أى ذاتيته) هى كل الفن والأدب؛ لأن سر قوته تكمن فى سجيته الفنية وفطرته الخصبة"[١١].

إن هذا التركيز على ذاتية الفنان/ الأديب ووعيه الفردى هو توجه رومانسى ينظر إلى الإبداع الفنى باعتباره خلقا ذاتى البؤرة يقوم على الحرية وهيمنة الخيال والإحساس على العقل؛ لهذا نجد توفيق الحكيم يقترح علينا فى مصنفاته تعريفات وأطروحات عديدة عن الفن ووظيفته، مع الحرص على دعم اختيار شخصى يتجلى فى فنه التعادلى الذى اعتمده قاعدة أساسية يتحرك وفق أبعادها فى ممارسته الفنية والحياتية.

الفن التعادلى

يقول توفيق الحكيم: "التعادلية مذهبى فى الفن والحياة". والمقصود بهذا المصطلح (أى التعادلية) كل حركة مقابلة ومناهضة لحركة أخرى، لا التعادل بالمعنى الاصطلاحى اللغوى الذى يعنى "التساوى"، ولا "التعادل" الذى يفيد التوسط فى الأمور. بعبارة أخرى: إن التعادلية هى التوازن بين قطبين، حيث إن الحياة السوية لا تتم إلا بهذا التوازن، ولا تختل إلا باختلاله.

على أساس هذا المذهب، بين توفيق الحكيم مواقفه من الإنسان والمجتمع والعصر الحاضر الذى يسوده القلق والشك نتيجة اختلال فى التوازن بين قوى العلم (الذى هو وليد العقل) وبين قوة الإيمان (الذى هو وليد القلب). وعليه، فإذا كانت التعادلية تفترض توازنًا بين قوتين (الإنسان كائن متعادل: ماديًا وروحيًا)، فإن الحياة الروحية هى "تعادل بين الفكر والشعور"[١٢]؛ وبالتالى فإن ما يهم الفن والأدب هى الناحية الروحية فى الإنسان"، أى أن وظيفتهما هى: "إلقاء الضوء على موقفه الفكرى والشعورى تجاه هذا العالم الذى وجد فيه: عالم الزمان والمكان والماضى والحاضر والمستقبل والبيئة والمجتمع...إلخ"[١٣].

مراعاة لهذه الوظيفة (أى إلقاء الضوء على موقف الإنسان الفكرى والشعورى)، يرى توفيق الحكيم أن التعادلية "تقيم الأدب والفن على أساس قوتين يجب أن يتعادلا، هما: قوة التعبير وقوة التفسير؛ لأن الأثر الأدبى أو الفنى لا يكتمل خلقه ولا ينهض بمهمته إلا إذا تم فيه التوازن بين القوة المعبرة والقوة المفسرة"[١٤]. لكن، ماذا يعنى مصطلحا "التعبير" و"التفسير"؟ وأى مفهوم أدبى يمكن أن نستخلص منهما؟

يقول الحكيم: "إن التعبير هو الشكل والموضوع معا"[١٥]. بعبارة أخرى: إنه يشمل الأسلوب والموضوع، أى الشكل والمضمون. أما التفسير، فهو الضوء الذى يسلط على وضعية الإنسان والمجتمع، أى "الرسالة التى ينطوى عليها الأثر الأدبى والفنى"[١٦].

هذا عن المصطلحين. أما في باب الاشتغال عليهما، فإن توفيق الحكيم يرى أن على الأديب أو الفنان أن لا يقتصر على التعبير وحده مهما كانت قيمة الشكل عالية؛ لأنه قد يعبر عن الحياة دون تفسيرها. وطالما انحصر عمله في هذا الجانب (أي التعبير وحده)، فإن مهمته لن تتعدى حدود التهذيب الروحي والإمتاع النفسي، كما أن فعله هذا سيؤدي إلى "الفن للفن"، أي إلى حبسه في هيكل الشكل. وكذلك الأمر بالتفسير، حيث الاقتصار عليه وحده يؤدي إلى "الفن الملتزم"، أي حبس الفنان في سجن المضمون[١٧].

نستخلص من هذا التحديد للفن التعادلي أن صناعة النتاج الفني أو الأدبي يقتضي توازنًا بين التعبير والتفسير. لكن وجوده الحقيقي يرتبط أولا وقبل كل شيء بالتعبير باعتباره موهبة وأسلوبًا. وهذا يعني لدى الحكيم أن كل أثر أدبي بإمكانه ألا ينطوي على تفسير (أو رسالة)؛ لأن هذه الأخيرة قد تكمن أحيانًا في روعة تعبيره أو أسلوبه[١٨].

ربما يقودنا هذا الرأي إلى الاعتقاد بأن توفيق الحكيم يفضل التعبير عن التفسير، والواقع أنه يؤكد على اهتمامه بالشكل والمضمون باعتبارهما معياراً فنيًا جوهريًا يقود عملية الإبداع. ومن ثم، فإذا كان التعبير في رأيه يخلق الفنان أو الأديب الحقيقي (لأنه يشمل الأسلوب والموضوع، أي الشكل والمضمون)، فإنه يلح على ضرورة الترابط الوثيق بين المقولتين، بحيث لا يمكن أن يوجد المضمون (الموضوع) خارج بنية شكلية (الأسلوب) كما يؤكد على ذلك "يوري لوتمان"Iouri Lotman. وبما أن المضمون يتحقق في الشكل، فإن هذا الأخير يخضع لتحولات واختيارات؛ لهذا اعتبر توفيق الحكيم التعبير مرادفا للأسلوب وجسده المفتوح: الشيء الذي يحيلنا على مفهوم الكتابة ما دامت الرسالة (أي التفسير) عنده هي المنظومة الموضوعاتية التي ينطوي عليها النتاج الأدبي.

عن الكتابة

يقول توفيق الحكيم عن الأسلوب: "إنه عماد الخلق، عميق كالبحر في جوفه كل كنوز المعرفة التي يصبو إليها البشر... إنه مزاج الفنان وطبيعته ووسيلته الخاصة في

إظهـار مكنون فكره. إنه روح وشخصيـة"[١٩]. تذكرنا هذه التـعريفات برأى "رولان بارت" عن الأسلوب حيث اعتبره "مجموعة من صور وانسيال قاموس تولد من جسد الكاتب وماضيـه، وأصبح آليـات فنه"[٢٠]. وإذا كـان "بارت" يحدد الكتـابة بأنهـا مصطلح ثالث يقف بين اللغة والأسلوب، فإن توفيق الحكيم يموضعها أولا فى جانب الأسلوب "الذى لايعنى اللغـة وحدها، بل مـا تحـمله فى جـوفـهـا من ألوان الصـور والأفكار"[٢١].

على أن الأسلوب لا يكفى وحده، بل لابد من تدخل التـجربة الفـردية "التى تكشف عن إمكانات الذات المبدعة فى اتجاهاتها المختلفة"، ومراعاة الصدق (أى محاكاة الواقع)، وتكريس مبدأ الحرية؛ "لأنها هى نبع الفن، وبغيرها لا يكون أدب أو فن". لهذا يرى توفيق الحكيم أنه لا يوجد التزام قسرى فى مجال الكتابة تفرضه قوة فى الوجود، أو يصدر عن وصاية، وإنما "ينبع الالتـزام من طبيـعـة الفنان وتفكيـره وعقيدته"[٢٢].

من الأكيد أن هذه التحديدات والضوابط هى ما يمنح الكتابة شكلها الفنى أو الأدبى. إلا أن هذه الكتابة لا تكتسب قيـمتـهـا إلا إذا اشـتقت مادتهـا من مـصـدر طبيعى. وهذا يعنى أن التكلف هو تقويض لجمالية النتاج، الشىء الذى يلزم كل فنان أن ينهج أسلوبه الخاص الذى يتولد عن تمرس طويل واجتـهـاد شـخصى، وعن دراسة عميقة لمعارف الأعلام وأساليبهم من الأقدمين والمحدثين. إنه (أى الأسلوب الخاص) المسلك الوحيـد الذى يجعله يوازى (يعادل) بين المحاكـاة والابتكار دون أن يطغى أحدهما على الآخر؛ "إذ كلما غلبت المحاكاة عليه، فإنه لن يضيف شيئا إلى ما سبقوه، وإذا أسرف فى الابتكار، فقد قطع الصلة بينه وبين الآخرين وانفصلت حلقته فى سلسلة التطورات الطبيعية فى حياة الأدب وتاريخ الفن"[٢٣].

باختـصـار، "إن التعبير الذى يشمل الأسلوب والموضوع هو سر الكتابة الأدبية التى لا يمكن أن تظهر أشعتها وألوانها أو أنغامها لدى الفنان إذا لعب بها على وتر واحد مهمـا يكن هذا الوتر قويا صافيا أو نقيـا"[٢٤]. إن اللعب على وتر واحد هو تضييق لمجال الكتابة وسقوط فى التكرار؛ لذا، يجب أن ينوع فى التعبير، وأن يخرج

كل الألوان وكل الأنغام وكل الأصوات وكل الضحكات؛ "لأن قوة التعبير ليست فى مجرد ارتفاعه بل أيضًا فى اتساعه"[٢٥].

المنظور الحكيمى للمسرح: (تحديدات نظرية)

يعد توفيق الحكيم كاتبًا مسرحيًا كبيراً فرض المسرح جنسًا أدبيًا فى الثقافة العربية، وارتاد عوامله بكامل الشجاعة؛ لأنه أراد أن يختزل فى رحلة واحدة (أى على مدى ثلاثين سنة) ما قطعه الأدب المسرحى فى اللغات الأخرى فى ألفى سنة. إن محاولته هذه هى التى أدت إلى تعدد كتاباته الدرامية وإلى تمفصل فضاءاتها فى واقع الحياة الاجتماعية، والتراث العربى، والحضارة الفرعونية، والاسترشاد بالمآسى اليونانية.

المسرحية وموضوعها

ولكن أهم عنصر كان يقود هذه الكتابات هو خضوعها لقراءات سابقة فى التراث المسرحى الغربى تهدف أساسا إلى تفكيك النصوص لإدراك أسرار صناعتها وتركيبها. وبالتالى، فإذا كان المسرح، كما يقول توفيق الحكيم: "فنا صعبا وأكثر الطرق امتلاء بالعوائق والصخور"[٢٦]؛ فلأنه يفرض على المسرحى "أن يكون صاحب مرونة وتجربة وغوص ودرس... وبما أنه فن يصمد كالصخرة فى طريقه، فإن عليه أن يعالجه بالصبر والكد المضنى حتى يفجر منه الماء السلسبيل"[٢٧].

وهذا يعنى أن علاقة المؤلف بالعمل المسرحى ليست علاقة بسيطة، وإنما هى علاقة منظمة تهدف إلى "تحقيق جمالية الإبداع" . لهذا يؤكد توفيق الحكيم على أن المسرحية "هى كيان مبنى" ينهض بناؤه على ثلاث مراحل: العرض والعقدة والحل، كما أنه يقتضى اختيارا موفقا للموضوع، أى العثور على "موضوع جيد" بؤرة الصعوبة بالنسبة للمؤلف الذى يظل دوما ملزما "بخلق أشخاص دون أن تقع عليهم نقطة مداد من قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفًا"[٢٨]، كما أنه ملزم بـ "أن تكون له حاسة مسرحية، بمعنى أنه لايدع أمرا أو شيئا يقع عليه نظره أو تسمعه أذنه إلا وتفرغه تلك الحاسة فى الشكل المسرحى"[٢٩].

مفهوم المسرح

نفهم من هذا الكلام أن الكتابة للمسرح ليست عملية سهلة؛ لأن هذا الفن كما فهمه توفيق الحكيم "يعالج العالم لا تفاصيل الحياة اليومية... إنه قضية يرمى بها المؤلف إلى خشبة المسرح ويتركها إلى نهايتها الحتمية بهبوط الستار، دون أن يقف عند التفاصيل الصغيرة كما يحدث فى الرواية" إنه كذلك "فن تركيبى لا تحليلى يتوجه إلى جمهور يشارك مشاركة فعلية فى عملية الخلق وفى حل القضية المعالجة إضافة إلى مشاركته المتيقظة للممثلين والمخرج فى كل حركة وكل عبارة يتذوقها"(٣٠).

الحدث المسرحى

وبما أن المسرح لايقوم على تفاصيل الحياة فى جريانها وتتابعها كما تفعل الرواية، فإن الحدث المسرحى يكمن فى حركة الحوار وحركة الفكرة وحركة القضية التى تجعل المتلقى يشعر بأنه داخل حركة متطورة لا تنطوى على حوادث؛ لأن هذه الأخيرة ليست إلا عاملاً ثانويًا مادام جوهر المسرح هو إثارة الاهتمام بمشكلة إنسانية محددة، ثم إشباع هذا الاهتمام؛ لذلك، لا يهدف المسرح إلى غاية إصلاحية قد تكون ثانوية بقدر ما يرمى إلى إخراج عمل فنى جميل"(٣١).

عن الحوار

وبما أن توفيق الحكيم يعتبر "الفن نظامًا"، وأن مرادف النظام لديه هو "الاقتصاد، أى البيان بلا زيادة ولا نقصان"، فقد اهتم كثيراً بالحوار المسرحى، كما اعتمده أسلوبًا لإخراج العمل الفنى الجميل، خصوصًا أن عملية الإخراج هذه تخضع لمراعاة "قوة بناء" العمل الفنى، أى أن على المسرحى أن "يكون مهندسًا أدبيًا"(٣٢).

من هنا، فإذا كان الحوار فى نظر هيجل "أسمى نمط للتعبير الدرامى" فإن مهمته -كما يقول توفيق الحكيم- لا تنحصر "فى سرد ما حدث لشخوص المسرح، وإنما فى جعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة دون وسيط أو ترجمان". وهذا يعنى عنده أن مهمة الحوار "لا تقف عند رسم الشخصيات وتلوين المواقف، بل هو الذى يعول عليه أيضًا فى تكوين الشخصيات وفى خلق جو المسرحية"(٣٣).

إن هذا الصرح النظرى يؤكد لنا على أن الحوار هو ركيزة الكتابة الدرامية؛ لأنه يجعلنا نتعرف على المسرح باعتباره جنسا أدبيا، كما أنه يؤسس الحقيقة الدرامية؛ لذلك، فهو- كما نظر إليه توفيق الحكيم - "أداة المسرحية يقودها من بدايتها إلى نهايتها عن طريق التركيز والإيجاز والإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التى توضح المواقف"(٣٤). وهو أيضا مركز القصة المسرحية "وما تنطوى عليه من حوادث ومواقف لايقصها علينا حكاية وقعت فى الماضى، ولكنه يقيمها أمام أعيننا فى الحاضر حية نابضة تتحرك". من هنا، فإن "الحوار هو الحاضر، هو ما يحدث فى اللحظة التى نحن فيها، حاضر أبدى لا يمكن أن يكون ماضيًا أبداً"(٣٥).

بعد هذا الطرح، يرى توفيق الحكيم أن الحوار "يختلف لونه وطبيعته وروحه وطريقته باختلاف طبيعة الفنان وطبيعة العمل الفنى"(٣٦). لهذا السبب، اعتبره "قالبًا أدبيًا، يشبه الشعر؛ لأنه ملكة تولد أكثر مما هو شىء يكتب، واستعداد طبيعى يميل إليه أولئك الذين يميلون إلى الاقتضاب"(٣٧). بعبارة أخرى: "لا يجب أن يقوم الحوار على الحشو والإطالة". وهذا يعنى أن الأسلوب المثالى للمسرح تنحصر وظيفته فى إبراز تماسك العمل الدرامى ووحدته من خلال بلورة الأحداث ومواقف الشخوص، وكذا من خلال تجسيد الموضوعة المعالجة. ومن ثم، فإن الحشو والإطالة يقوضان الطابع الأصلى للمسرحية التى يجب أن يتحول "كلامها" إلى حدث ومواقف؛ لأن الفعل الدرامى ليس فى نهاية الأمر إلا (حوارا) يتحول إلى "تمسرح" بعد أن ينكتب قبلا من لدن مؤلف، أو كما قال الحكيم: "كلما ملك أديب ناصيته شرع في بناء المسرحية"(٣٨).

هذه بعض المنطلقات النظرية حول المسرح لدى توفيق الحكيم، والواقع أن الدارس لكل كتاباته عن هذا الفن يقف على فيض زاخر من آرائه الخاصة حول سبب اختياره للمسرح الذهنى أسلوبًا وتوجهًا فكريًا، وكذا حول مساهمته فى الكتابة لمسرح العبث، ومحاكاته للغربيين فى إنتاج عمل يجمع بين الرواية والمسرح (المسرواية: بنك القلق). إضافة إلى ذلك، يمكن أيضا الوقوف على جملة من المحددات والضوابط عن مفاهيم مسرحية، مثل: المأساوى، والكوميدى، والتجريب، والأصالة، وعلاقة المسرح بالفنون الأخرى.

وإذا كانت هذه المحددات والآراء توسع أفق نظريته عن المسرح، فإن أهم ما يجب مراعاته هو اعتقاده الراسخ "بأن القوالب المسرحية والأشكال الفنية هى مجهودات مشتركة واجتهادات إنسانية متداخلة، وأن بنية الفن، شأنها شأن بنية كل جسم، تحتاج فى بنائها إلى كافة العناصر الداخلية (أى المحلية) والخارجية (أى المستنبتة أو المستعارة).

فى هذا الصدد، اهتم توفيق الحكيم- رغم تأكيده على استحالة التخلص من القالب المسرحى الغربى- بمراجعة تراكمات الفرجة المصرية، ومنها ما يقدمه على الخصوص الحكواتيون والمقلدون والمداحون. وبما أن هؤلاء كانوا يعتمدون الملاحم والسير مادة عملهم وتواصلهم مع الجمهور "الذى كان يجد فيها أخصب المتع الفنية"، فقد لمس فيهم "أدواتيين" يستطيع كل واحد منهم أن يقدم للمتفرجين روائع المسرح العالمى، وأن يكسبها طابعا شعبيا رغم انتمائها إلى الثقافة العليا.

ولكن هذا الطرح النظرى- كما حدده توفيق الحكيم- تعترضه صعوبة كبيرة، كما يقول، هى: "إيجاد المقلد الموهوب الذى لا يتقمص الشخصيات كما يفعل الممثل فى المسرح، وإنما يرسمها تحت أعيننا رسمًا واعيًا مع احتفاظه بشخصيته الحقيقة شأنه شأن النحات الذى يباشر عمله أمام ناظريه"[٣٩].

إن هذا الوعى بأهمية تشعيب الثقافة العليا عن طريق اعتماد المقلد الموهوب واستثمار فنياته قد دفع بعض المسرحيين إلى الاسترشاد بنظرية توفيق الحكيم، وإلى تأصيل أعمالهم عبر الاجتهاد النظرى الرامى إلى تأسيس صيغة مسرحية عربية تراعى ثنائية الأصالة والمعاصرة.

توفيق الحكيم والفن التشكيلى

رغم أن توفيق الحكيم لم يكن رسامًا، فقد كان شغوفًا بفن الرسم وبعوالمه ومجالاته منذ أن كان فى باريس "يتردد كل يوم أحد على متحف "اللوفر" ويقضى فى أروقته ست أو سبع ساعات يقف خلالها، بمعدل ساعة، أمام لوحة واحدة"[٤٠]. وإذا كان هذا الافتتان بالفن عموما يرجع إلى تشبعه بالفنون القديمة، ومنها على الخصوص

الفرعونية والإغريقية، فإن انشغاله بالفن التشكيلي كان وليد علاقته بشيخ يدعى السيد "هاب" الذي لقنه "مفاتن الفن وفتح بصره على جمال النحت والعمارة والتصوير والآداب القديمة"(٤١).

انطلاقًا من هذا التلقين وما تبعه من زيارات للمتاحف ومناقشات حول الفنون، تفتحت عيناه، ثم عرف كيف يقرأ اللوحة ويعلق عليها اعتمادا على ثقافة فنية واسعة؛ لهذا، فإذا كان توفيق الحكيم لا يشكل تياراً نظرياً جمالياً مكتملا في الثقافة التشكيلية العربية (رغم ندرة تمظهر هذا التيار)، فإنه قد ابتكر لنفسه مقاييس ذاتية خولت له "تحقيق استقلالية على مستوى التأمل والتقدير والاستنتاج". إن هذه الاستقلالية هي التي بلورت توجهاته النظرية في مجال التشكيل، وأوصلته إلى بعض الأطروحات الهامة نشير إلى بعضها فيما يلي:

الخلق الفني لدى القدماء وعند العرب

في حديثه عن الخلق الفني لدى المثال المصري، يرى أن هذا الأخير "له بصيرة غريزية أو مدربة تجعله ينفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة، والإحاطة بقوانينها المستترة. وبالتالي، فإنه لا يعنيه جمال الجسد ولا جمال الطبيعة من حيث هي شكل ظاهر، وإنما تعنيه الفكرة والقوانين الباطنية التي تسيطر على الأشكال؛ لأنه يشعر بالهندسة اللامنظورة التي تربط كل شيء بكل شيء، كما يشعر بالكل في الجزء والجزء في الكل"(٤٢).

إن هذا الشعور هو، في نظر توفيق الحكيم، أولى علامات الوعي في الخلق والبناء. وهذا ما جعل المثال المصري يصور روح الأشكال لا أجسامها، كما جعل من الفن المصري "سراً مغلقًا" إلى حدود أوائل القرن العشرين؛ لأن الحضارة التي ينتمي إليها هي حضارة مستقرة تقوم على الزهد والتفكير فيما وراء الحياة (القلب والروح)، كما تقوم على السكون. على عكس الحضارة الإغريقية التي تمارس العقل والمنطق، الشئ الذي أدى إلى أن يكون فنها ماديا يقوم على الحركة (أي الحياة، كما تشهد على ذلك تماثيل الآدميين العارية الأجساد)، كما يقوم على الروح، وهذا حوله إلى فن "تجميل للطبيعة إلى حد إشعارها بنقصها".

أما بالنسبة للفن العربي، فإنه يقوم على لذة الحس والمادة؛ لأنه نتاج السرعة (اللذة) واللاستقرار، ولأنه كذلك، فقد كانت ركيزته "الزخرفة" هي نتاج الحلم باللذة والترف، ولولا الزخرفة لضاع الفن المعماري العربي؛ لأنها أجمل وأعجب فن خلده التاريخ(٤٣).

وهكذا، فبين عنصري الاستقرار واللاستقرار يتموضع البناء الفني أو ينمحي نهائيًا، حيث "إن الاستقرار هو أساس التأمل. والتأمل هو الذي يوحد الميثولوجيا والخيال الواسع والتفكير العميق والإحساس بالبناء".

على ضوء هذا التحديد، يرى توفيق الحكيم أن إنجاز العمل الفني الكبير في مجال النحت والتصوير (التشكيل) يفرض على من يزاوله "أن يكون ذا إحساس عميق بالتناسق العام، وأن تكون ركيزته التأمل الطويل والوعي الداخلي للكل في الجزء وللجزء في الكل. إن هذا الامتلاك (الإحساس العميق والوعي الداخلي) هو الذي يخلق الفن العظيم "الذي لا يتحقق في نظر الحكيم إلا عبر اقتران الروح بالمادة، والسكون بالحركة، والاستقرار بالقلق، والبناء بالزخرف". وهو مالمسه في فنون الحضارة اليونانية التي تقوم "على صراع بين ديونيزوس رمز الروح والقوى الخفية الشائعة والنشوة، وأبولون رمز الفردية والشخصية المفروزة والوعي"(٤٤).

الفن التشكيلي وإنجاز اللوحة

لاشك أن وراء هذه الآراء مرجعيات ثقافية؛ لأن المطلع على تنظيرات الحكيم في التشكيل عمومًا يدرك مدى عنايته بخصوصيات هذا الفن وتذوقه بعقلية كلا سيكية وحديثة. يقول في هذا الصدد: "أنا موزع بين الكلاسيك والمودرن (الحديث) لا أستطيع أن أقول مع الثائرين: فليسقط القديم؛ لأن القديم أيضًا جديد علي، فأنا مع هؤلاء وأولئك"(٤٥).

إن هذه المزاوجة بين الفن القديم والحديث هي وليدة قناعة ذاتية، وهي أن التشكيل "هو فن الألوان". وبما أن الفن بمفهومه العام، سواء كان قصة أو شعراً أو موسيقى أو تصويراً، هو في نظره خلق إنساني جميل لا أقل ولا أكثر"(٤٦)، فإن اللوحة

"ليست فى الحقيقة إلا قصة تمثيلية داخل إطار تقوم فيها الألوان مقام الحوار". أما جوهر إنجازها من لدن الرسام، فإنه "يتطلب الملاحظة والإحساس والتعبير باللون باعتبار هذا الأخير سر خلود اللوحة وإكسير حياتها"[٤٧]، لكن هذه المتطلبات لا تكفى وحدها لتشكيل جمالية العمل الفنى ما لم يتحقق معها عنصران أساسيان هما: البنيان أو التركيب Ia Composition ثم الإيقاع (Ie Rythme) الذى يعد روى اللوحة وتنغيمها[٤٨].

بناء على هذه الفرضيات، يرى توفيق الحكيم أن التشكيل هو "فن حسى لا ذهنى" عالمه الضوء والرؤية، والتيقظ لألوان الطبيعة الذى يجعل الفنان "النابض بالحياة متيقظ الحاسة إلى حد الوحشية، أو متيقظ الروح إلى حد الصوفية"[٤٩]؛ لهذا لا يجب الاعتقاد بأن اليقظة الحسية أو الروحية فى الفن "هى وقف على عصر من العصور، وإنما ترجع أحيانًا إلى طبيعة الفنان وحده وحالات نفسه المتغيرة أحيانًا أخرى". من هنا، يؤمن توفيق الحكيم بأن "مصادر الفن الحديث تستمد حقها (يقصد مرجعيتها) من الفنون الأولى مباشرة: الشىء الذى جعل تيمة الفن الحديث تنحصر "فى محاولة إعادتنا إلى النضارة الفطرية البدائية القائمة على البساطة إلى حد التركيز، وعلى استلهام فن الزنوج الذى ترك آثاراً واضحة فى التصوير الحديث والموسيقى الحديثة والرقص الحديث"[٥٠].

العين ترصد الألوان

إن هذه الاستنتاجات عن الفن التشكيلى هى التى خولت للحكيم قراءة اللوحات عن طريق رصد ما تقوم عليه من تركيب، وخطوط، وألوان، وحركات أجسام، إلى درجة أن العمل التشكيلى لم يعد فى نظره سوى "نتاج كائن (يقصد الفنان) يعيش فى داخله جنبًا إلى جنب حيوان وإله". لكن أهم أداة يعتمدها هذا الكائن فى عمله هى "العين"؛ لأن " امتلاءها بالألون فى الحياة والطبيعة والفن شرط لازم فى التصوير"[٥١]. وتلك حقيقة طالما رددها رسامون كبار أمثال ليونارد دافنشى الذى أكد على أن "العين- باعتبارها نافذة الروح- هى الطريق الرئيسية التى تمكن ذهننا من تثمين فعل الطبيعة بامتلاء وعظمة"[٥٢].

خلاصة

إذا كـان توفـيق الحكيم يرفض أن يكون فـيلسـوفًا أو أن تطلق عليـه صـفـة الفـيلسـوف، فـإنه يريد فى المقـابل أن يكون فنانًا، وأن يبلور لنفسـه تصـورات فنيـة وفكرية وذلك بطريقة مباشرة. وبما أن الفلسفة، كما يقول، هى نتاج أذهان متعددة لانتاج فكر واحد، فإنها تختلف، كما يقول، عن الفن الذى هو عمل فردي؛ لهذا اتخذ من الفن عـمـلاً فـرديًا وتجـول فى عـوالمه كـاتبًـا ومنظراً: "لا يدرى أين سيـحط به القلم"[٥٣]، ولكنه يدرك أن "الجمال الفنى ولد كاملا فى قلب الإنسان"؛ لأن الله "خلقه على صورته وأعطاه الإحساس بالتناسق"[٥٤].

من هنا، يمكن القول بأن تنظيرات توفيق الحكيم عن الأدب والفن لا تتحرك فى نطاق قوانين أو قواعد منهجية صارمة. وإنما تقوم على حدوسات وكشوفات فردية تجعله يتجنب السقوط فى مهاوى التوثيق والنقل الحرفى لمقولات المنظرين الذين سبقوه.

بتعبير آخر، إن نظريته ترتكز على مفاهيم تصورية ذاتية وتصوغ أسئلتها من فرضيات نابعة من قراءته للتراث الأدبى والفنى الغربى، وكذا من اطلاعه على التراث الثقافى العربى، وهذا ما أدى إلى تعدد منظوراته التى تتقاطع فيها مصادر معرفية متعددة تتراوح بين مفاهيم الكلاسيكية والرومانسية والحداثة الفنية وخطابات النقد التقليدى والحديث.

لكن أهم ما يتحكم فى نظريته ومنطلقاتها هو الجانب الإنسانى (Humaniste) الذى يرى ضرورة انشغال الفنان بقضايا الإنسان "ودراسة أسراره وإبرازها بريشة صادقة للعيون والعقول"؛ لهذا اعتبر الأدب "شيئًا جميلاً، وجنة لا صخب فيها، ومعبداً لا تدخله الأحقاد"[٥٥]. بل أبعد من ذلك، أطلق على الفنون كلمة "شعر" لاعتقاده أنه "لا يوجد فن عظيم بغير شعر، أى بغير تلك المادة التى تجعل الناس يدركون بالأثر الفنى ما لا يدركونه بحواسهم وملكاتهم".

الهوامش:

١- توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص.١٥٧.

٢-توفيق الحكيم، أدب الحياة، ص.١١٠.

٣-توفيق الحكيم، البرج العاجي، ص.٣٢.

٤-توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص.٦٥.

٥-توفيق الحكيم يتحدث، ص.٦٥.

٦-توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص.١٧٣.

٧-توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص.٧٢.

٨-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٩٤.

٩-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٩٦.

١٠-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.١٠٢.

١١-توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص.٩٢-٩٣.

١٢-توفيق الحكيم، التعادلية، ص.١١.

١٣-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.١٣.

١٤-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٧٠.

١٥-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٧١.

١٦-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٨٣.

١٧-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٨٤.

١٨-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٨٣.

١٩-توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر. ص.١١٠.

٢٠- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ص.١٨-١٩.

٢١-توفيق الحكيم، التعادلية، ص.٧٦.

٢٢-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٨٨.

٢٣-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٧٣-٧٤.

٢٤-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.

٢٥-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ٨٠.

٢٦-توفيق الحكيم، فن الأدب، .١٤٨.

٢٧-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.١٤٨.

٢٨-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١٤٨.

٢٩-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.١٤٨.

٣٠-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١٧٠.

٣١-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١٧٠.

٣٢-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٨٢.

٣٣-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٨٢.

٣٤-توفيق الحكيم، توفيق الحكيم الفنان، ص. ١١٠-١١٨.

٣٥-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١١٠-١١٨.

٣٦-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١١٠-١١٨.

٣٧-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١١٠-١١٨.

٣٨-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١١٠-١١٨.

٣٩-توفيق الحكيم، مقدمة كتاب: قالبنا المسرحي.

٤٠-توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص.١١٦.

٤١-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٥٦-٥٧.

٤٢-توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص.٥٤-٦٩.

٤٣-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٥٤-٦٩.

٤٤-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٥٤-٦٩.

٤٥-توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص.٣٣.

٤٦-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٣٤.

٤٧-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.١٣٦.

٤٨-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١٣٦-١٣٩.

٤٩-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١٣٦-١٣٩.

٥٠-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ٥٠.

٥١-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ١٣٧.

٥٢- بول إيلوار، الأخوة المبصرون (بالفرنسية)،ص.١٤-١٥.

٥٣-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص. ٨١.

٥٤-توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص.٨٩.

فن الأدب عند توفيق الحكيم
إبداعه وتلقيه

حميد لحمدانى

بحكم موسوعية ثقافة توفيق الحكيم، وتجاربه الشخصية الغنية، فإنه كان متمتعًا بقدرة فائقة على تأمل مختلف الظواهر التى تقع فى دائرة اهتمامه؛ ولذلك نجده قد وظّف أشكالا تعبيرية متنوعة لرصد الواقع والفكر. استغل الحوار المسرحى، كما نعلم، لإثارة قضايا الفكر، ورسم صورة الواقع المصرى فى لوحات فنية سردية، واستعان بالمقالة لمعالجة قضايا ثقافية وفلسفية متعددة، ساعده فى ذلك كله أنه لم يكن أحادى النظرة؛ لأن الثقافة العالمية كانت حاضرة لديه على الدوام إلى جانب ثقافته العربية الإسلامية.

وقد جمع فى مؤلفه القيمّ (فن الأدب)[1]، خلاصات تأملاته فى عالم الفن والأدب، وتعبر كثير من آرائه فيه عن رؤية متأملة ومحللة وناقدة ومبتكرة. وقد كانت غايته الأساسية هى تكسير المألوف والمبتذل من التصورات السائدة فى الفكر النقدى العربى من أجل تكوين نظرة دينامية ومستقبلية عن طبيعة الفنون والآداب ودورها وعلاقاتها بالمبدعين والقراء، وبالمرحلة الحضارية.

وأعتقد أن إعادة قراءة تأملات وتحليلات توفيق الحكيم فى مجال الفن والأدب، تتطلب رؤية جديدة؛ وذلك لسبب أساسى هو أن كثيراً من الأفكار الجريئة والمنفتحة التى تضمنتها، كانت بالتأكيد تتجاوز عصرها؛ لذلك أقترح أن أتناول بعض أفكاره بالتحليل من زاوية معطيات نظرية التلقى وما يلابسها من نظريات الإبداع الحديثة، فكثير من الآراء التى حللها الحكيم، فى موضوعى طبيعة الإبداع الفنى والأدبى وكذا وظائفه وعلاقته بالجمهور والمثقفين، تتجاوب إلى حد كبير مع دينامية هذه النظرية

الجديدة بكل ما لديها من معطيات أثبتت فعاليتها فى الدفع بالدراسات الأدبية إلى الأمام. وغايتنا من هذا كله، ليس البرهنة على أن توفيق الحكيم خاضع فى تصوراته لهذا الاتجاه حتى قبل ظهوره فى الغرب، بل تأكيد الدور الطلائعى الذى كانت تمثله مساهماته وتأملاته فى عالم الفن والأدب، وكذا حضور الرؤية المستقبلية فيها.

دينامية التفكير والنظرة الجدلية

ابتعد توفيق الحكيم عن تلك الفكرة المثالية التى كانت تنظر إلى المبدع باعتباره متلقيًا ملهمًا لا غير، إنه على العكس من ذلك يراه إنسانًا متجذر الحضور فى الواقع كما أنه، فى نظره، "لايستطيع أن يخرج شيئًا من لا شىء.. فكل شىء يخرج من كل شىء". وهذا يعنى أن جريان الإبداع الأدبى فى المسار الثقافى الإنسانى سلسلة متصلة من التأثيرات المتلاحقة، وقد عرض توفيق الحكيم فكرته بما يكفى من الوضوح حين قال:

"... ليس الابتكار فى الأدب والفن أن تطرق موضوعًا لم يسبقك إليه سابق، ولا أن تعثر على فكرة لم تخطر على بال غيرك... إنما الابتكار الأدبى والفنى، هو أن تتناول الفكرة التى قد تكون مألوفة للناس فتسكب فيها من أدبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقًا جديداً يبهر العين ويدهش العقل... أو أن تعالج الموضوع الذى يكاد يبلى بين أصابع السابقين، فإذا هو يضىء بين يديك بروح من عندك"(٢).

هناك إذن، تفاعل بين العامل الموضوعى والعامل الذاتى سواء على مستوى تطوير وابتكار الأفكار أو على مستوى الصياغة الفنية. هذا التصور الدينامى لعملية الإبداع الفنى يتضمن بالضرورة رؤية مستقبلية للأدب؛ لأنه يحرر، إلى حد كبير، من طوق المحافظة الدائمة والتقليد.

فى تكامل مع التصور السابق، نظر توفيق الحكيم إلى دور النقد الأدبى فوجد أن مقاييسه وأصوله لا يمكن أن تتحول إلى أجهزة ثابتة بها جميع أنماط الآداب والفنون فى كل العصور:

"ذلك أن كثيراً من بدائع الفن الخالدة يخرج عن تلك الأصول. فتراه أحياناً لا يخلو من نقص فى البلاغة، أو ركاكة فى العبارة، أو خطأ فى النحو، أو وقوع فى اللغو... ولكن إلى جانب تلك المآخذ روعة وأى روعة؟... ثم هناك أثر فنى آخر انطبقت عليه الأصول تمام الانطباق فلا لحنة ولا غلطة... فصاحة ما بعدها من فصاحة ومنطق كحد السيف يصيب المفصل، وقد يكل الطرف وتكد الفطنة فلا تعثر فيه على أضأل الهنات.. ولكنا نحس- مع ذلك- أن لاشيء فيه يحركنا أو يهز نفوسنا"(٣).

تتجاوز مهمة الناقد فى رأى توفيق الحكيم تطبيق النظريات والأصول لإحساسه القوى بأن أذواق الناس وميولهم تختلف من عصر إلى عصر. عبر عن هذا بضرورة "تقييم الأثر بقيمته فى المحيط الأدبى القومى والإنسانى"(٤).

والظاهر أن فكرة التحرر النسبى من النظريات الجاهزة لتقويم الأعمال الأدبية كانت دائما وراء كل الثورات النقدية القادرة على إعادة الحياة الغنية بالعطاء للنصوص الأدبية التى كانت ضحية القوالب الجاهزة. يذكر مؤرخو جمالية التلقى أن من المآخذ الأساسية التى سجلها الاشتراكيون تجاه الثورة التى أحدثتها جمالية التلقى فى الفكر النقدى هى ميلها إلى تذويت التاريخ الثقافى الإنسانى، ومن ضمن ذلك الإبداع الأدبى(٥)، بعد أن كانت النظرية الاشتراكية قد وضعت مقاييس قاسية لضبط القيم الجمالية فى الأدب. والواقع أن هذا التذويت هو الذى أعاد للدراسات الأدبية حيويتها وبعدها الإنسانى. فى هذا الاتجاه نفسه كان توفيق الحكيم يدفع دائما كل محاولة لدراسة الأدب وتقويمه.

رؤية جديدة فى مفهوم التلقى

لنتأمل هذه الفكرة الجريئة التى كانت فى الواقع تسبق عصرها بسنوات عديدة، يقول توفيق الحكيم:

"أريد من القارئ أن يكون مكمِّلا للكاتب، ينهض ليبحث معه، ولا يكتفى بأن يتلقى... الكاتب مفتاح الذهن، يعين الناس على اكتشاف الحقائق والمعارف بأنفسهم"(٦).

لقد اعتمدت جمالية التلقى فيما بعد على مثل هذا التصور ذاته لتحرير مفهوم القراءة من الأطروحة المألوفة التى تقبل بطريقة سهلة بفكرة أن جميع الأفكار التى يتلقاها القارئ أو تخطر بذهنه ساعة القراءة هى دائما مطابقة لأفكار صاحب العمل الأدبى، وأن المصدر الوحيد للمعنى يكون دائمًا هو المؤلف.

نجد على سبيل المثال أفكاراً جريئة فى كتاب الناقد الألمانى فولفغانغ إيزر: "التخييلى والخيال من منظور الأنثروبولوجية الأدبية"(٧)، تقوم أهمها على ضرورة التمييز الأساسى فى كل نتاج أدبى بين ثلاثة مستويات: اثنان منها مكوِّنان نصيان والثالث نتيجة تفاعلية بين النص والقارئ. هناك إذن المكون الواقعى والمكون التخييلى والنتيجة الخيالية، فإذا كانت عناصر الواقع منقولة من خلال التصورات اللغوية وحاضرة فى النص، فإنها بواسطة القدرة التخييلية تصبح فى حالة انزياح عن طبيعتها الواقعية دون أن تفقد هذه الطبيعة بشكل تام . هذا الانزياح هو بالتحديد المسئول عن خلق حالة من اللاتحديدات والفراغات تسمح بدفع المشاركة الخاصة للقارئ إلى مستوى يقارب تجربة المبدع نفسه. غير أنه نظراً لوجود اختلاف فى الخلفيات الثقافية والفكرية بينهما ، فإنه ليس هناك ما يضمن دائمًا أن تكون خلاصات القارئ مطابقة تمام المطابقة لمكتسبات المؤلف الخاصة بعد نهاية الكتابة. هذا يولد بالضرورة لدى القارئ خيالا خاصًا به هو أيضًا نتاج تجربة متميزة(٨).

يكاد يكون مبدأ العلاقة هنا بين الكاتب والنص من جهة، والقارئ من جهة أخرى هو الإثارة والإيحاء وليس التلقين أو التصريح. ويكون لدى القارئ إذن مجال واسع من حرية التفكير والتأويل والتذوق واتخاذ القرارات بشأن نوعية الدلالة؛ لأن تجربته الخاصة ليست ناتجة بطريقة آلية عن قراءة النص، بل عن التفاعل الدينامى مع معطياته(٩). وكل ما كتبه توفيق الحكيم تحت عنوان «الأدب طريق إلى إيقاظ الرأى»، قد سار فى ركاب هذا التصور منذ وقت مبكر. يقول:

"إن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث أثراً سامى الهدف فى الناس: هو أن يجعلهم يفكرون تفكيراً حراً، أن يدفعهم إلى تكوين رأى مستقل، وحكم ذاتى..."(١٠).

النص الأدبى فى هذه الحالة يصبح ذريعة لممارسة تجربة ذاتية خاصة[١١]، كما يصبح الفصل بين النص والقارئ أمراً مجانبًا لحقيقة فعل القراءة. يرى إيزر أنه "بما أن النص والقارئ يدمجان فى وضعية واحدة، فإن الفصل بين الذات والموضوع لم يعد صالحًا، وبالتالى فإن المعنى لم يعد موضوعًا يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثراً يُعاش"[١٢].

فما معنى أن يكون "الفن أداة من أدوات خلق الذاتية"[١٣]- كما أكد توفيق الحكيم- غير أن يصبح الأدب وسيلة لتحرير الإنسان وتحقيق وجوده الكامل أمام كل الاختيارات الممكنة بما فيها تلك المقترحة من قبل الكاتب أو المبدع بوجه عام.

الإبداع يوسع مفهوم الوجود

هذا الجانب له أيضًا صلة بكل ما تحدثنا عنه سابقا وخاصة بمفهوم الخيال الذى لايكون بالضرورة مكونًا نصيًا مثل التخييل الذى ينشأ عند نقطة التفاعل بين النص والقارئ؛ ولهذا فالنصوص ليست مجرد مكونات واقعية وتخييلية، فهى تدفع بالوجود الإنسانى فى العالم إلى تخوم تتجاوز ماهو قائم إلى ماهو ممكن. ولا نشك فى أن أفكار توفيق الحكيم تتصل بشكل من الأشكال بمثالية أفلاطون أو هيجل تارة وبموضوعية أرسطو تارة أخرى، ولكنها فى جميع الأحوال تتشبث بإعطاء الأدب دوراً زائداً عن مجرد نقل الواقع وإخبار القراء بمضامين محددة سلفًا فى ذهن الكاتب، فالدور الأساسى للشعر فى نظره مثلا هو غزو العقول المفكرة والمشاعر الخاصة وتنمية ملكات التخيل والتأمل والدفع بالآخرين إلى أن يحيوا حياة مزدوجة واقعية وعلوية فى نفس الوقت[١٤].

يقول توفيق الحكيم أيضًا متأثراً فى هذه المرة، دون شك، بتصورات هيجلية:

"... سيكون الشاعر الذى يمثل عصره هو ذلك الذى يصور، لا مجرد الحياة العادية الجارية، ولا الأوضاع والأحداث المحلية، بل هو ذلك الذى يمثل حياة الفكر والروح فى عصره... هو أبو العلاء بالنسبة للدولة العباسية.. وهو دانتى بالنسبة للقرون الوسطى ... وهو طاغور بالنسبة للهند... وفاليرى بالنسبة إلى أوروبا الحديثة...إلخ"[١٥].

أمـا من حيث تجاوز الشـعر لمعطيات الواقع، وقـدرته عـلى القـراءة نحو عـوالم خيـالية غير معطاة سلفًا، فإن نظرية التلقى توسعت فى هذا الجانب واعتبرت الإنسان المبدع كائنًا أنثروبولوجيا بامتيـاز، تندمج مشروعـاته الثقافيـة والإبداعيـة بنشاطه اليومى. وليس الشعر سوى محاولة لخلق بدائل مجاوزة لواقعه المبتذل. لقد سمى بليستر هذه البدائل: "بنية الشبح" Doppelganger structure[١٦]، فمن خلال هذه البنية يتمكن الإنسان بواسطة الآداب والفنون من أن يمتلك المستحيل وأن يسمو فوق واقعه المألوف، وهو بذلك يساعد نفسه على تجاوز جميع الإحباطات اليومية، وبالتالى تجديد قدرته على مواجهة أعباء الحياة المتوالية. هذا البعد الأنثروبولوجى العملى للأدب والفن لايغيب أبداً فى الفكر النقدى الإبداعى عند توفيق الحكيم، وإن كان قد عبر عنه دائمًا بلغة عصره. نستمع إليه يقول فى جرأة تتجاوز حقًا عصرها، متأملا فى الدور الذى تلعبه الشخصيات فى القصة:

"قوة الخلق الفنى لشخصية قصصية لا تكون فقط فى حياتها المتدفقة النابضة داخل القصة نفسها، بل فى حياتها خارج القصة، فى حياتها الممكن استمرارها على وجوه أخرى فى رءوس الناس..."[١٧].

هكذا يتبين أن بعض أفكار توفيق الحكيم في مجالى الفن والآداب كانت مفتوحة على كل التصورات الجريئة والبناءة فى عصر كانت لا تزال بعض القوالب الجاهزة تفرض فيه كثيراً من القيود والضوابط الصارمة على حرية الإبداع، وحسبه أنه كان مدافعًا عن الفنون التخييلية الجديدة، وأنه كان مؤمنًا بتعددية مصادر الفكر، وهذا بالتأكيد أحد أسباب حضوره الفكرى المتجدد.

الهوامش:

١- نعتمد أساسًا على كتابه فن الأدب لرصد تصوراته النقدية فى الفن والأدب، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات يوحدها التأمل والتحليل والبحث المستقبلى. صدر عن مكتبة الآداب، ومطبعتها بالجماميز (دون سنة الطبع)، وهو من القطع الكبير عدد صفحاته ٣٢٦. رتبت مقالاته فى مجموعات تنضوى كل واحدة منها تحت عنوان يؤطرها: الأدب ويداه، الأدب العربى وتجدده، الأدب والفن، الأدب والدين ، الأدب والعلم، الأدب والحضارة، الأدب والمسرح، الأدب والصحافة، الأدب والسينما والإذاعة، الأدب ومشكلاته، الأدب وأجياله، الأدب والتزاماته.

٢- توفيق الحكيم: فن الأدب. انظر -خاصة- ما كتب تحت عنوان: الخلق الذى يبتكر.ص١٢

٣- نفسه. ص: ص٦١-١٧.

٤- نفسه. ص١٨.

٥- انظر كتاب:ف.ب. ليتش: Vincent B. American Iiterary criticism. From the thrties to the eighties (Columbia University Press, New York 1988. P.232.

٦- توفيق الحكيم: فن الأدب (مرجع مذكور). انظر ما كتب تحت عنوان: الأدب طريق إلى إيقاظ الرأى ص:١٨١.

٧- انظر الترجمة العربية التى قمنا بها لهذا الكتاب بمعية زميلنا الدكتور الجلالى الكدية وخاصة الفصل الأول. مطبعة النجاح الجديدة الدر البيضاء ١٩٩٨.

٨- المرجع السابق.ص: ٨-١٠.

٩- انظر للتوسع فى مفهوم التفاعل بين القارئ والنص. كتاب الناقد الألمانى فولفغانغ إيزر: فعل القراءة. ترجمة: الدكتور حميد لحمدانى، والدكتور الجلالى الكدية. منشورات مكتبة المناهل. فاس. المغرب. ١٩٩٥. صفحات: من ٤٥ إلى ٨٢.

١٠-توفيق الحكيم: فن الأدب. (مرجع مذكور). ص ١٨١.

١١- فصلنا تحليل قضية الحضور الذاتى لشخصية القارئ والمبدع على السواء مطبقين معطيات نظرية التلقى على العربى فى العصر الجاهلى وذلك فى كتابنا: الواقعى والخيالى فى الشعر العربى القديم (العصر الجاهلى). مطبعة النجاح الجديدة البيضاء. ١٩٩٧. انظر صفحات ٢٩-٣٦-٤٨.

١٢- توفيق الحكيم: فن الأدب :١٨٢.

١٣- فولفغانغ إيزر: التفاعل بين النص والقارئ. ترجمة الدكتور الجلالى الكدية. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (دراسات سال) العدد:٧, ١٩٩٢. ص:٧

١٤- توفيق الحكيم. فن الأدب. انظر ما كتبه تحت عنوان الشعر وأشعته ص:٢١٢.

١٥- نفسه.ص ٢١٢.

١٦- انظر تفصيل الكلام عما يسمى بالانقسام الذاتى باعتباره أساس الوجود الإنسانى عند بليسنر، وما يتصل بذلك من فكرة "بنية الشبح" فى كتاب فولفغانغ إيزر: The fictive and the emaginary, Charting literary anthropology. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London 1993. P. 80.

١٧- توفيق الحكيم: فن الأدب. انظر على الأخص ما كتبه تحت عنوان حياة الشخصية القصصية. ص٢٢٤.

فى الذكرى المئوية لتوفيق الحكيم

مشقة السرد بين الحميمى والعمومى

شربل داغر

لا يتردد أى ناقد عند الحديث عن توفيق الحكيم عن الذهاب مباشرة إلى «عصفور من الشرق»[1]، دون وسائط أو احترازات، آخذين منه مادة السيرة الذاتية للحكيم أثناء مقامه الدراسى فى باريس، أو مادة مواقفه فى «الصراع» بين الشرق والغرب[2]، أو بين الرجولة والأنوثة، أو تمثيلهما الرمزى[3]، أو بين «وعى الغرب ووعى الذات»[4]، على الرغم من أن توفيق الحكيم لم يذهب هذا المذهب، بل جمع فى غير حديث من أحاديثه، بين كون الكتاب رواية، من جهة، وبين اشتماله، من جهة ثانية، على بعض عناصر السيرة الذاتية[5]. ومع ذلك نقول، أو نتساءل: أهى سيرته الذاتية فعلاً؟

لو وضعنا جانبًا هذه المدونات، «المحيطة» بالنص(٥)، وذهبنا مباشرة إلى «عصفور من الشرق»، لبدا لنا الأمر مختلفًا، وأمر السيرة الذاتية موجود ولكن فى صيغ مبطنة تتطلب تأويلاً، وتتعدى آثار حياة الحكيم نفسها واعتقاداته فيها. ونسوق هذا الكلام من باب التحوط اللسانى، ذلك أن الكتاب لاينطق بلسان متكلم ينسب القول والسرد وما يحيل إليهما إليه، ونسوقه أيضًا من باب التحوط فى التفريق (كما فى لغة التصوير والرسم) بين تصوير الشخوص عمومًا وبين تصوير الفنان لنفسه.

فنحن نتحقق، عند قراءة «عصفور من الشرق»، من حصول تباين بين الكتاب كسرد، له مبناه التأليفى وكيفياته فى تعيين مواده والإحالة إلى «خارجه»، وبين التعامل معه على أنه سيرة الحكيم أثناء إقامته الدراسية فى باريس(٦). وهو تباين

ينشأ من عدم التلازم بين ما يقوله السرد في بنيته وبين المدونات «المحيطة» به؛ ذلك أن للسرد في الإخبار والتعيين منطقًا تأليفيًا، يستجمع ويفرق، ويقوم على عرض رواية في نهاية المطاف، فيما جرى اعتبار الرواية هذه، من دون برهان نصي كاف، سيرة ذاتية.

إلا أن التباين هذا لايمنعنا، بل يقودنا إلى سبيل آخر مجرب في بعض السير الذاتية (الغربية)، وهو أنها تتعامل مع السرد الذاتي تعاملات لايمليها سرد بلسان المتكلم الفردي بل بـ«حيل» لغوية وأسلوبية أخرى، منها[7]: جعل الكلام عن الذات يتعين في سرد منزوع التعيين الشخصي (فيكتب الروائي سيرته ولكن بضمير «الغائب»)؛ ومنها جعل الكاتب يتكلم عن نفسه ولكن بلسان «القرين»[8]. إلا أن ما قام به الحكيم مختلف عن هذين النوعين المجربين والمعروفين، وهو أنه -باختصار- كتب غير رواية («عودة الروح، «يوميات نائب في الأرياف»، «عصفور من الشرق»...)، وما لبث أن تبناها على أن فيها شيئًا من سيرته الذاتية؛ وهي «حيلة» أسلوبية تبتعد عن النوعين المذكورين، إذ تلصق بالشخص المروية حقبة من حياته اسمًا ونسبًا، فيما يتم إغفال ذلك في النوعين المذكورين.

لهذا نقول إنه ما جرى اعتبار هذه الرواية سيرة ذاتية، إلا من قبيل معاينة ما تتضمنه مع وقائع معروفة عن الحكيم، أو بناء لتأكيدات لاحقة له، تفيد أنه قصد منها كتابة القسم الأول، أو المتوسط، أو الأخير، من حياته[9]. وتبدو عمليات التثبت هذه أو الملاحقة أشبه بالتحقيق البوليسي، لا بالدراسة النقدية، على أية حال، إذ تستعير المواد الكتابية وتسوقها سوقًا «اعترافيًا»، ليس إلا؛ لتفيد شيئًا واقعًا خارجها، كما نرى في بعض هذه المناحي التفسيرية توظيفًا إيديولوجيًا شديداً لوقائع السرد، نتحقق فيه من أن مدونات النقد هذا هي أقرب إلى ساح لصراع «الحرب الباردة»، ويصبح فيها محسن جباراً وقويًا «يصارع» الغرب، فيما هو راجف واقعًا، لايقوى على الحراك فيه! وإذا كان لعمليات التثبت هذه، أو لاعترافات الكاتب نفسه، أن تحقق التلازم، وتسقط الفواصل بين الرواية والسيرة الذاتية، فإن ذلك يفيدنا في وقائع حياة الحكيم نفسها، أي خارج الأدب، لا فيه.

ومن يعدْ إلى مدونات النقد- الكثيرة- التى عالجت هذا الكتاب، يتحقق من أنها تعاملت معه، على اختلافاتها التفسيرية الشديدة (سيرية، أيديولوجية، حضارية، نفسية...)، بوصفه نصًا خادمًا لغيره إذا جاز القول، فلا تقرأ فيه رواية محسن، الطالب المصرى، فى باريس الأربعينيات، بل حججًا وشواهد وإثباتات عن عمليات واقعة خارجه، وتتعداه بالتالى. ومع ذلك نقول بأن قراءة «عصفور من الشرق» كرواية مشروع مفتوح، وأن بين محسن وسوزى وإيفان وباريس والسيدة زينب وغيرها علاقات تفصح فى أحداثها، ودلالاتها عن مشقة السرد، سواء أكان روائيًا أم سيريًا، حميميًا أم عموميًا. فهل نجرى قراءة نسقية للرواية؟

١- صورة المكان/ صورة الهوية

لسنا فى وارد القيام بذلك؛ لأن هذا يتعدى مرادنا، وما نقترح القيام به هو الوقوف على العلاقات التى يقيمها فعل السرد نفسه فى الرواية بين الفاعل فيها والحدث نفسه؛ وهو السؤال، واقعًا، عما يؤسس السرد: مما ينشأ السرد؟ من أية أحداث، أو ما الذى يجعل الحدث حاصلاً، وما الذى يجعل الرواية تنتقل من حال إلى حال؟

ذلك أن «عصفور من الشرق» تمثل للناظر إليها مثل مسار، له تعييناته الزمنية كما المكانية، وتتدرج فيه شخوص تقوم بينها وبين التعيينات المذكورة، علاقات لنا أن نتبين طبيعتها، أى طبيعة ما يشغلها. واخترنا لهذا الغرض الوقوف عند جانب وحسب من هذه العلاقات، وهى العلاقات بين الشخوص والأمكنة؛ بل وجدنا أن العلاقات هذه تقوم فى أساس السرد، فللرواية مسار سردى ينشأ، واقعًا، من طلب قربى أو دنو، بعد تجاور، بين مكانين.

وهو ما يدعونا إلى تبين العلاقات فى الرواية بوصفها تستبطن فى مبناها (فى شخصياتها، وعلاقاتها بزمانها، ومكانها، وغيرها) ما كان لها أن تفصح عنه بلسان المتكلم: ما العلاقات بالتالى بين الاستبطان وعدم الإفصاح؟ وهو السؤال كذلك عن العلاقات التى تتعين فيها مقادير استحواذ الكاتب الروائى (توفيق الحكيم) على الشخصية الروائية (محسن) من خلال معرفة مقادير استحواذ هذه الشخصية على

المكان الذى تعيش فيه، والزمان الذى ينقضى أمام ناظريها، لكى يكون لها فيه ما تقوله، عنها وعنه، وفى آن.

وهذا المسار ينطلق، أو يقوم فى عدد من تحققاته على وجود تداخل بين مكانين، أو بين نسقين من الأمكنة، منها ما يقع فى مصر ومنها ما يقع فى باريس: وهو ما يثبته الروائى منذ الصفحة الأولى فى الرواية، إذ نجد التداخل حاصلاً بين ميدان «الكوميدى فرنسيز» وبين ميدان السيدة زينب. ونتحقق فى تتابع السرد من استمرار التباين والتداخل بين نسقى الأمكنة: بين الكنيسة، مكان الصلاة المسيحى، والمسجد، مكان الصلاة الإسلامى، وغيرها.

يبدو لنا محسن فى بدايات «عصفور من الشرق» مجروراً جراً للقيام بما يفعله (إذ إن صديقه الفرنسى هو الذى يقوده، غصبًا لا طوعًا، للدخول إلى الكنيسة)، وننتبه إلى أن أول فعل يقوم به، ويباشر به الأحداث التى تتتالى، هو فعل الجلوس فى مقهى مقابل لشباك التذاكر الذى تعمل فيه سوزى؛ وهو فعل سابق على بداية السرد، ويتكرر بعد ذلك، بل يتوسع ويمتد هذا الفعل- الذى يعين وجهة الأحداث وفق ما يطلبها- فى مسار تتابعى من دون القدرة، بل من دون طلب استحواذ مكانى فى عمومية الأمكنة.

لكن المسافة الفاصلة بين كرسى المقهى وكرسى شباك التذاكر تبقى «تحت النظر»، كما يقال، وفاصلة فى آن، دون أن يبادر محسن إلى قطعها لسبب أو لآخر. وإذا ما فعل ذلك، فهو كما تقول عنه سوزى: «اعتاد أن يأتى كل يوم إلى هذا الشباك، فينتظر حتى ينفض الناس ويخلو المكان، فيتقدم قائلاً: «بونجور مدموازيل!...» فأرد عليه التحية، فيقف يطيل إلىّ النظر صامتًا، ثم يتحرك قائلاً: «أورفوار مدموازيل!»، ويمضى لشأنه» (ص٤٦). وحين يقرر محسن، ذات مساء، وبعد إلحاحات من صديقه الفرنسى، مبادرة أو مفاتحة سوزى بما يكنه لها من مشاعر، فإنه لايقترب من شباكها، بل يلحق بها، كمن يطارد صبية وقع نظره عليها فى الشارع، طالبًا بغرض «المعاكسة» (كما يقال بالمصرية). لا بل يتبعها من شارع إلى مترو، من دون أن ينجح باللحاق بها فى المرة الأولى، ولا فى المرة الثانية، فى محاولة

إثر محاولة، إلى أن ينجح، لا في مبادرتها الحديث بل في العثور على مكان بيتها، وهو فندق في واقع الأمر. وهو لاينتظرها عند الخروج منه، أو عند الدخول إليه، بل يأتي بحقيبته ويسكن تماماً فوقها، في الغرفة التي تعلو غرفتها. ألا يقول عنها: «إنه راضٍ بالقليل؛ يكفيه منها مجرد الشعور في كل حين، أنها هي جارته» (ص٥٦). هكذا على محسن أن يعيد سوزي «بنت جيران»، بنت الحارة، قبل أن يقوى على «معاكستها» وطلب الغرام معها.

نقع في غير رواية للحكيم على القعدة «التربصية» نفسها التي يقوم بها محسن أمام شباك التذاكر في «الأوديون» ناظراً إلى سوزي؛ بل نجد أصلاً للقعدة هذه في غير مكان في رواية الحكيم الأولى: «عودة الروح»، ففي إحدى الحركات الأولى نجد اليوزباشي سليم يجلس في المقهى «متلصصاً» على بيت الدكتور حلمي، بيت سنيه، ويجلس خلفه مصطفى «متلصصاً» عليه؛ إذ «كان يسر ويلتذ ويضحك في نفسه لما يرى، كأنما هو يشاهد قصة مسلية»؛ ولايلبث هذا الأخير أن ينتبه إلى وجود امرأة في بيت سليم «تتلصص» هي الأخرى، منذ عشرين دقيقة على القهوة التي يجلس فيها(١٠).

ونرى الرواية «تتقدم» تبعاً للعلاقات «التلصصية» الأولى التي نقع عليها في هذا المشهد التأسيسي لعلاقات شخوص الرواية، بعضها ببعض: نكتشف بعد وقت أن السيدة الناظرة في بيت سليم إلى المقهى تحدق بمصطفى، وأن نظرات سليم «تتلصص» على سنيه، وأن محسن نفسه يخشى الدنو من سنيه، رغم اجتماعه بها غير مرة.

وهي علاقات ترسم لنا طلب الدنو وصعوبته، حيث إن النظرة قناة اتصال وتركيز، أداة عبور وتبليغ، وحدها دون غيرها، أي قبل حصول لقاء كاشف لمكنون العلاقات. هكذا نرى زنوبة تقوم بتوجيه نظرات من دون أن ينتبه إليها مصطفى، ولايتحقق من أنها موجهة إليه؛ بل تقوم بحركات خروج، بمبادرات أولى غير نافعة: هكذا تخرج من بيتها وتقف «لحظة ساكنة جامدة، تنظر إلى القهوة نظرات مسددة طويلة، من عينين تبرقان على جانبي قصبة البرقع النحاسية، ثم في حركة فجائية تدل على السأم والغضب أدارت ظهرها للقهوة ومشت» ج١ ص٥٣-٥٤). هذا ما ستفعله مرة ثانية، أثناء جلوس مصطفى في القهوة، دون جدوى.

هذا ما يعايشه محسن، حتى في باريس، وخارج نظر الجماعة في الحي: فهو يخشى الاقتراب من سوزى، ذلك أن الدنو منها لايقاس بالأمتار الفاصلة بينهما: «إنه يعرف نفسه؛ فهو كصندوق مقفل غير مطعم بذهب ولا بفضة، وغير موشى بألوان ولا برسوم، ولاتبهر هيئته ولا تغر... ولكن طول الجوار قد يحمل الصادف عنه، على النظر إليه واستطلاع ما فيه، وهو إن فعل فلاشك واجد في قلبه بعض اللآلئ، التي يبحث عنها الناس، ولكن كيف يدنو منها دنواً متصلاً، وهو غير قدير على أن يذهب إليها الآن ليقرئها السلام، وكيف يجد قرب الوساد وطول السواد مع هذه؟» (ص٥٥).

وما يسعى إليه محسن في باريس لايختلف في حركاته الأولى عما فعلته زنوبه مع مصطفى في «عودة الروح»، أي الإخطار بالوجود وبطلب الصلة. هكذا تقر بوجود المجال المكاني- الاجتماعي العام، وتسعى إلى إبلاغ رسائل «سرية» فيه، وهو ما تؤديه الحركات المفاجئة، أو إبلاغات العيون الشديدة التي يصفها الحكيم في «عودة الروح» على هذه الصورة وفق كلام تقريري مباشر؛ وهو قول يجمِّل «التلصص» في نطاق المحظور: «والحقيقة أن المصرية أمهر امرأة تدرك بالغريزة ما في النظرة الواحدة من وقع وتأثير!... لذا هي لاتنظر إلي محادثها كثيراً ولاتبخس نظراتها ولاتقلبها جزافًا كما تفعل الفرنجية الجريئة النزقة، بل إنها تحتفظ بنظراتها وتحفظها بين أهدابها المرخاة، كما يحفظ السيف في الغمد، إلى أن تحين الساعة المطلوبة فترفع رأسها وترشق نظرة واحدة... تكون هي كل شيء» (ص١/١٣٧).

ذلك أن محسن في باريس يخلط بين المكان هذا والقاهرة، فلايتصرف فيه إلا بمقتضى ما أملته عليه عادات المكان الأول: فما يراه في ميدان «الكوميدى فرانسيز» يستدعي صورة ميدان المسجد في حي السيدة زينب؛ ويتحقق في الكنيسة من أنه يعرف الخشوع عينه، والشعور عينه «الذى كان يهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب!... وأيضًا عين السكون، وعين الظلام في الأركان، وعين النور الضئيل الهائم كالأرواح في جو المكان!» (ص١٠).

ومحسن في باريس لايقوى على فعل ما يقوم به الحبيبان على مقربة منه على أن المكان مشترك وفردى، له ولسوزى ولغيرهما، يضمهما معًا أو منفصلين، ومع

غيرهما. يحدثنا محسن عن اختلاء حبيبين ببعض فيما هو ناظر إليهما، فلايبدر عنهما ما يفيد عن اعتراضهما، أو عن خشيتهما من الآخرين. فيما هو لايقوى على ذلك، ولايسعى إليه، ذلك أن المكان الخارجي عمومي دون أن يكون قابلاً لممارسة الفردية خارجه على العمومية هذه وقوية بها: «ولم يقطع عليه تأمله غير حركة فتى وفتاة من أهل باريس، يتعانقان خلفه، ويقبل أحدهما الآخر علانية، كما اعتاد الباريسيون أن يفعلوا غير حافلين بعاذل أو رقيب!... فازور محسن عنهما برأسه، غير راض أن تعرض العواطف هذا العرض، في الشوارع والطرقات، فتبتذل وهي التي ينبغي لها أن تحفظ في الصدور كما تحفظ اللالئ في الأصداف» (ص٤٨-٤٩). وهو لايقوى، واقعًا، على الاقتراب من سوزي علنًا، في صورة متمادية، إلا في بيت جماعي، يتيح، كما في الحي أو الحارة، مبادرة الرغبة، المحكومة بطول الجوار، والسامحة بها.

وهو ما يفعله محسن بعد انتهاء العلاقة معها، إذ لاينصرف إلى حياته، حيث هو، من دونها، بل يغادر المكان الذي جمعه بها، وهو أشبه بخروج آدم من الجنة، على ما يقول في الرواية.

وفي ذلك لايكون المكان بنائيًا، بل اجتماعيًا في المقام الأول؛ ولا يدخل إليه محسن، أو يجلس فيه، أو يستحوذه كما هو، مثلما تعيشه سوزي أو أندريه أو الحبيبان، بل وفق ما اعتادت عليه سلوكياته في مكان آخر. بل أكثر من ذلك، إذ إن السكنى قرب بيت الجارة الحسناء، لاينهي المشكلة، إذا جاز القول، بل يضع محسن في الوضعية المكانية (الاجتماعية، واقعًا) التي يأمن لها، بل التي توقد حواسه واقعًا: ذلك أن الرغبة بها سابقة على السكن المجاور لها، إلا أن ما يوقدها ويثيرها هو هذه المشاعر التي تعتمل فيه: هي المشتهاة والقريبة التناول في آن. فهو يصف في الرواية مشاعره وهو يستمع إلى وقع أقدامها، أو إلى صوت المصعد، أو إلى انبعاث النور من حجرتها إلى الخارج.

يقول الحكيم في رسالة لم تنشر إلا بعد نيف وخمسين سنة (في كتاب لغالي شكري) موجهة إلى سوزي بعد انفصالها عنه: «منذ تلك الليلة الحاسمة في المطعم إلى اليوم، وأنا لا أنام قبل أن أسمع صوت المصعد، يقف على «طابقك الرابع»، وأصغي

إلى صوت قدميك الصغيرتين تخطوان فى ذلك الممر الطويل، إلى أن يفتح باب ويغلق، فأعلم أنك قد عدت فأسرع إلى نافذتى أنظر إلى الضوء المنبعث من زجاج حجرتك، وأظل على تلك الحال ساهراً حتى تطفأ أنوارك وتنامين، وعندئذ تنام عينى كأنما أنت التى تأذنين لها بالنوم... لاتحسبى ما أقوله مبالغة منى... لا، إن كثرة الترقب واعتياد التربص قد أكسبا أذنى مرانًا غريبًا على سماع أصوات المصعد والخطوات والأبواب (فى الفندق) مهما دقت ومهما اختلطت... إنى بأذنى أستطيع الآن أن أميز وقع خطواتك من بين مئات». ثم يؤكد الحكيم لشكرى: «فلما تحقق لها ذلك (أى عودتها من جديد إلى حبيبها السابق) لم يعد لى مكان، وانتهى دورى» (ص٤٨). وهذه الصورة المكانية يستعيدها الحكيم لتشبيه مكانته فى قلب سوزى فى موضع آخر من الرسالة نفسها: «كان ينبغى أن أعلم أن المكان المعد لى هو «الموقد» وأن هذا الوقود «الحى» ينبغى أن يبقى حتى يحترق بأكمله. ويصبح رماداً وتنتهى مهمتى، فتكنس ذراته وتطرح فى الهواء» (الصفحة نفسها).

ينعدم المكان بمجرد انتفاء ما يسبب البقاء فيه، وهو بقاء طلب القربى والذى يعين، واقعًا، طلب الاحتكاك بين الجنسين ضمن نطاق المحظور الاجتماعى، أى بالأقرباء والجيران المباشرين.

وهو ما يتأكد فى صورة أخرى، مكانية كذلك، وإن اتخذت من صعوبة التكالم تمثيلا لها: محسن يقترب من سوزى، يتعشى معها، يصبح جارا لها، إلا أن الفواصل أو المسافات لا تزال واقعة بينهما: يحتاج إلى ببغاء لكى يحادثها بدلا عنه، وقبله. وهى خشية أخرى من الدنو، من قطع المسافات المكانية- على أنها اجتماعية- بينهما. لا يقوى محسن على قول الحب لها، بل يسمى الببغاء باسمه (محسن): «لست أطلب شيئًا إلا أن أكون مثله (الببغاء) بالضبط» (ص٩٦)، وفى مرة أخرى يؤكد لها: «دعينى أبعث إليك غداً برسول عنى يحسن الكلام» (ص١٠٣)؛ وهو لا يعلم الببغاء غير قول كلمة وحيدة: «أحبك».

وهو ما يعرفه محسن مع سنيه، إذ إن الاقتراب منها، أو البقاء إلى جانبها فى غرفة واحدة، دون وجود غيرهما، لايلغى أساس المشكلة، بل نراه بمجرد أن وقف خلفها «جعل يختلس النظر إليها اختلاسًا» (ص١٣٩).

٢- الحب- الكناية

نميز بين الرواية والسيرة الذاتية في بناء «عصفور من الشرق» ذلك أن العلاقة عينها نجدها بين ما كانت عليه حياة الحكيم الفعلية وبين ما كان عليه سرده لها، وهي الخشية من امتلاك مكان خصوصي في المجال العمومي طبقًا لعلاقة مخصوصة، غير آبهة بما تقوله الجماعة عنها (أو لا تقوله). ففي أخبار توفيق الحكيم لغالي شكري يروي لنا الحكيم فروقات واقعة بين سيرة سوزي ومحسن وسيرة إيما وتوفيق، ونتحقق فيها من أن الحكيم كان أكثر ظرفًا واحتيالاً في الواقع مما بدت عليه تصرفاته «الببغائية» في الرواية: فهو في الحياة كتب حواراً مسرحياً عن قصته معها، ودعاها فيه إلى العشاء، فيما بدا في الرواية ضعيف المبادرة، لايقوى على الإفصاح -ولو الظريف- عن رغبته هذه. فكيف يحدث أنه، في الحياة، أكثر تميزاً وتعيينًا لحياته ولما يريده منها، من الصورة التي عرضها عن نفسه، وعن حياته، في الرواية؟

شهوة القربى، إذن، وهي «تمصير» صورة الفرنسية على أنها سنية، حب الحكيم الأول في مصر، التي روى قصته معها في «عودة الروح» إلا أنهما عاشا القصة عينها في صورة مختلفة: الحكيم لسوزي قصة عابرة دامت أسبوعين، وما لبثت أن لفظته من حياتها عائدة إلى حبيبها الأول، أما سوزي للحكيم فهي جرح نرسيسي أول، خدشت شعوره بذاته، وقوته الجنسية، قبل حبه لها، وهو ما نلتمس حرقته في أحاديث الحكيم قبل موته، إذ هو حب «غير مفطوم» إذا جاز القول، أو غير مشبع كفاية: فهو يخبر شكري في أحاديثه الأخيرة عن النساء في حياته في صورة تكاد أن تكون تقريرية، بل يمل من الحديث عنها، من ساشا إلى زوجته (التي اختارها من دون حب، وفي الثانية والأربعين من عمره، وفق تدبير إجرائي ليس إلا)، إلا أنه يتحدث بشهوة ومرارة عن سوزي وحدها، حتى إنه يتباسط في الحديث عنها من دون طلب. يروي لنا في هذه الأحاديث كيف أنه أمضى أكثر من ثلاثة شهور مع ساشا، في السرير عينه، ويصف لنا ثدييها وهما بارزان من بيجامته التي أعارها لها كما يخبرنا عن تبرمه منها، وعن تدبيره أسباب الهرب منها، فيما يمتنع تمامًا عن عرض أي شيء يخص سوزي، فيما خلا الشعر الكستنائي المقصوص القصير: يحدثنا عن خطوتها، لا عن ساقيها، وعن غنائها، لا عن رقبتها، وعن شعرها، لا عن عينيها؛ كما لو أنه يمتنع عن إدخالنا إلى

ما هو حميمي فعلاً في حياته، وإن كان موضوع السرد روائيًا أو سيريًا، خشية أن تعري أمام ناظرنا مثلما هي أمام ناظريه...

هذا يعني أن ما يشغل الكاتب في الكتابة لايقع، لا في صدق النقل (سيريًا)، ولا في جدة التأليف (روائيًا)، وإنما في ما يجيزه الإنسان، بل صورته الاجتماعية، للكاتب في أن يجعل قسمًا من حياته مادة معروضة أو محجوبة في السرد. وهي إجازة تتقيد بما هو متاح ومقبول عن الذات في نظر الجماعة واعتباراتها (حتى لو اتصلت ببائعة هوى، أو بعلاقة عابرة وغيرها، طالما أنها لاتعين موقع الكاتب في صورته الاجتماعية «المستقرة»)، من جهة، وتحتفظ لنفسها بحميميتها، من جهة ثانية، فلايخرج سرهما إلى العلن الفردي أو الجماعي.

يصف الحكيم في «عودة الروح» حقيقة النظرة الأولى التي يرسلها الزوج إلى زوجته، وهو يتعرف عليها للمرة الأولى، في حفل الزواج وقبل «الدخلة»: «وما كادت العروس تستقر حتى ظهر من يعلن قدوم العريس، وبدا العريس بالباب يتقدم في خجل بعد أن ابتسم لمشيعيه من الرجال الواقفين بباب الحريم، يتطلعون هم كذلك لرؤية العروس، دون أن يشغلهم ذلك عن النظر إلى الجميلات من المدعوات والابتسام لهن!... وشق العريس طريقه بين السيدات اللاتي يفترسنه بأعينهن، ويتهامسن عن رأيهن فيه... حتى وصل إلى الكوشة فوقف متردداً، ثم تجلد ورفع بيمينه القناع الأبيض الحريري المتصل بالدواق، والذي يخفي وجه العروس... وهنا اشرأبت الأعناق ووقف الحاضرون على قدم وساق... ينظرون في صمت رهيب، ويكادون يحبسون الأنفاس؛ كأنما هم ينتظرون حكمًا لايقبل النقض والإبرام... حتى التخت وهو يغني ويضرب على الآلات في حماسة وقوة، لم يفت أفراده أن يسددوا عيونهم في انتباه شديد إلى وجه العريس... وانتابت العريس بغتة دهشة خفيفة عند كشف القناع... لكنه عاد فابتسم وانحنى على يد العروس، ورفعها إلى فمه ولثمها، ثم صعد إلى الكوشة وجلس بجانبها» (ج١/ ١٧٠). وما يستوقفنا في هذا الوصف، وما يقع خلفه، هو أن جميع الحاضرين يبدون كما لو أنهم يعرفون وجه هذا وتلك، بخلاف العروسين المعنيين والمقصودين بذلك.

فالحب كناية اجتماعية (وجنسية طبعًا) عن طلب القربى، والاحتكاك بين الجنسين، وهو اكتشاف المكانات الاجتماعية الأخرى والأجساد، وهو تحقيق اجتماعية الفرد، إذا جاز القول؛ إذ إن عدم التلصص، وعدم المبادرة الحذرة فى إرسال إشارات أو «غمزات» كما يقال، هو القبول واقعًا بما تدبره علاقات الجماعة التقليدية (الزواج المرتب، أو زواج الأقرباء)، لا الخروج اللطيف عليها.

ونتحقق من أن طلب الخروج والاختلاط يتعين أو يستجلب معه الحاجة المعاكسة له، أى الاختلاء بالنفس. هذا ما يصيب محسن فى «عودة الروح»، إذ يطلب الخلود إلى النفس، بل يشعر بضيق المكان، وضرورة انفصاله عن «الشعب» (حسب تعبيره): «خلع محسن ملابسه، وانزوى بين أرجاء الناموسية المسدلة عليه ينشد الوحدة والحرية التى لايحسهما إلا من كانت له حجرة خاصة!... ولأول مرة شعر محسن بسوء تلك المعيشة: خمسة أشخاص فى حجرة واحدة!... لأول مرة أحس بالحنق على تلك المعيشة المشتركة، التى كانت دائمًا منبع هناء وصفاء وغبطة للجميع (...) أى لـ«الشعب»، حسب كلمتهم المتعارف عليها» (ج١/١٠١-١٠٢). وهى المشاعر عينها التى تنتاب سليم بمجرد أن يعرف للمرة الأولى بالانتباه الذى تخصه به سنيه: «نظر (سليم) إلي غرفة النوم والأسرة الأربعة المصفوفة أحدها بجانب الآخر... وأبدى بشفتيه علامة الاحتقار، وأحس لأول مرة غرابة هذه المعيشة، ودهش كيف أنه استطاع حتى الآن أن يحيا مع أربعة أو خمسة فى حجرة واحدة» (ص١/٢١٩).

هكذا يقترن الحب- الكناية، كما أسلفنا القول- بالمجال الفردى، بخلوة النفس، بأنواع من المسرات والآلام التى تكون عالمًا للفرد- عالمًا شخصيًا، يحقق خروج الإنسان من الشرنقة التقليدية. هكذا تشترط العلاقات هذه تحقيق الشخص أو تعيينه فى الاختلاء بالنفس لا فى الإقامة العمومية، إذا جاز القول. لكنه يختلى بنفسه عند الفرح غالبًا، وأحيانًا فى بعض لحظات الألم (مثلما حصل بعد فراق سوزى لمحسن)؛ ولايخفف من حدة الألم سوى شعور محسن بأن الأرض أوسع من ضيق المكان الذى يتوجع فيه، وهو ما يتمثل فى صورة السيدة زينب التى لا تفارقه فى حله وترحاله: «إن محسن ليشعر دائمًا أنه لايسكن الأرض وحدها، إن حياته ممتدة أيضًا فى السماء، وإن له أصدقاء وأحباء وحماة من القديسين أهل السماء (...) ويعتقد أنها (السيدة

زينب) فى السماء بردائها الأبيض إنما تنظر إليه دائمًا وترعاه وتجعله من شأنها... كأن هذا هو كل عملها» (ص٩٢).

إلى هذا فإن علاقة الساكن أو المقيم فى المكان لايستوى ميزانها فيه وحده، قوامًا على نفسه فيها: «لو شعر محسن لحظة أنه فى وحدة مطلقة، وأن السماء ليس لها وجود، وأنها جرداء وجدباء، غير كاملة بكائنات عليا تتصل حياته بحياتها، وأنه قد خلى بينه وبين هذه الأرض وحدها إلى الأبد -لما عرف كيف يستطيع تحمل الأرض يومًا واحداً» (ص٩٣).

نتحدث عن علاقات متداخلة فى السرد، فى وجهيه الروائى والذاتى، دون أن يعنى هذا، فى حسابنا، عدم التزام الحكيم بواحد من الوجهين هذين فى هذا الكتاب أو ذاك من كتبه الوفيرة. وإذا كان «عصفور من الشرق» رواية ذات تضمينات من السيرة الذاتية، فإن غيره، مثل «زهرة العمر» ينتسب صراحة إلى السيرة الذاتية[١١]. وهى تفيدنا فى ذاتها، إذا جاز القول، وهى أشبه بالنص «المحيط» لـ«عصفور من الشرق» إذ إنها تشتمل على أخبار ومعلومات تفيدنا فى تأكيد أو «تصحيح» ما ورد فيه: نتحقق من قراءة هذه الرسائل من أن شخوص أندريه، وجرمين، وجانو منقولة من الحياة إلى السرد، ونتعرف على بعض صلة توفيق (على أنه محسن) بإيما (على أنها سوزى)، ونتعرف فى صورة ضمنية على أسباب ترك سوزى له، وهى أنها عادت إلى حبيبها السابق، ونقع على هذه الجملة الرهيبة التى أرسلتها سوزى له بعد انفصالها عنه: «أتمنى أنى ما عشت قط هذين الأسبوعين»[١٢].

ولو شئنا الوقوف المطول عند هذا الجرح النرسيسى، لوجدنا أنه سابق على هذه الواقعة، يتصل بما عرفه الحكيم مع طفلة (على ما قال فى «سجن العمر»)، أو فى فترة المراهقة مع سنيه (كما فى «عودة الوعى»)، إلا أن «الصدود» هذا يبلغ فى «عصفور من الشرق» حداً عاليًا، إذ يضع القوة (والصورة عن الذات) الجنسية قيد التحقق، والإخفاق واقعًا.

ولعلنا نجد أحيانًا «تجميلاً» تعويضيًا أو تخفيفيًا، عن هذا الوجع فى ما قاله الحكيم عن إشباع الحاجة الجنسية: «فى رأيى أن تصوير حالة الشبع العاطفى عملية

مجوجة ثقيلة الدم، أشبه بمن يحدثك عن تفصيلات وجبة دسمة أكلها. فى حين أن من يحدثك عن جوعه وحرمانه أنبل وأقرب لنفسك ومشاركتك»(١٣).

وتتساءل: أين تبدأ السيرة الذاتية وأين تنتهى؟ أين ينتهى خط الحياة وأين يبدأ خط السرد؟ ما العلاقات المركبة بين الحياة والسرد، بين الإفصاح والإحجام عنه؟ ما تمليه اقتضاءات الحياة أو السرد نفسه، سواء على الحياة أو على السرد، أو عليهما فى آن؟

ولو طرحنا هذه الأسئلة على توفيق الحكيم، حياةً وسرداً، لوجدنا الإجابات ممكنة عنها -وهذا ما سعينا إليه فى مدى هذه الورقة- طالما أن الكاتب أقام علاقة تبليغ وإيصال ميسرة بين الحياة والسرد، لاتقوم على تبعيد، أو تخييل، أو تصعيد، أو تركيب لما هو مطروح فى نثر الحياة نفسها، واقتصر جهده، واقعًا، على لعبة إفصاح وإحجام وتحويل قليل فى بعض الأحيان. إلا أننا توصلنا إلى شىء آخر، وأهم فى هذه الورقة، وهو أن قراءة السرد، والاستناد فيها إلى مدونات «محيطة» بها، يتطلب تفكيكًا أشد، لما هو واقع فى المبادرة الاجتماعية خلف الحدث السردى، ولما هو واقع فى السلوكيات والاعتقادات خلف التحققات الرمزية والعاطفية.

ولقد بدا لنا، بالتالى، أن الإنسان -كاتبًا- متضمن فى السرد من حيث لايدرى، وأنه ينتهى إلى الإفصاح حين يحجم عنه، وأن الإخبار عن الفرد والجماعة واقع فى مساحة قول غير مجلوة اجتماعيًا، وقبل إمكانات السرد.

الهوامش:

١ - عدنا إلى طبعة دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥ ، وإليها تحيل الشواهد.

٢ - Paul Starkey: From the ivory tower: a critical study of: Tawfiq Al-hakim, Ithaca press, London 1987, pp 108-118.

٣ - جورج طرابيشي: «شرق وغرب، رجولة وأنوثة»، دار الطليعة، ١٩٧٧، بيروت، ص ١٨-ص٤٧.

٤ - إلياس خوري: «تجربة البحث عن أفق: مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة»، منشورات مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤، ص١٧.

٥ - هذا ما يوضحه لغالي شكرى في: غالي شكري: «الجيل والطبقة والرؤيا» (دار الفارابى، ١٩٩٣، بيروت)، ص ٣٨-٣٩، وخصوصًا في الصفحتين ٤٨ و٤٩، حيث يقول الحكيم: «وكما قلت قبلاً، فإن الرواية ليست سيرة ذاتية، وإن تضمنت بعض «الحقائق» في حياة المؤلف الشخصية».

٦ - كما يسمى جيرار جينيت المواد التي يضعها النقاد والصحفيون ودار النشر والكاتب نفسه، لتقديم الكتاب أو نقده، وتحيط بمتنه وتعرف به بالتالي، في تسمية (Paratexte).

٧ - Philippe Lejeune: Je est un autre, Seuil, Paris, 1980, p32-59.

٨ - أو «الخليص»، كما يعين أحمد فارس الشدياق في «الساق على الساق...» (١٨٥٥)، علاقة السارد بشخص السرد (أي الفارياق) في الكتاب؛ وهي «حيلة» البديل، أو القناع، أو «الاسم الفني».

٩ - مثلما فعل لاحقًا مع «يوميات نائب في الأرياف»، أو «سجن العمر»: وفي عنوان هذا الأخير التفاتة إلى كتاب «عصفور من الشرق»، على ما ينتبه ستاركى (ص١٠٩).

١٠- توفيق الحكيم: «عودة الروح»، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٤، الجزء الأول، ص٤٨-٥٧.

والغرام بـ«بنت الجيران» كما يتبدى في الروايات، ومنها صورة أحمد عاكف في «خان الخليلي» أو في غير قصة من قصص يوسف إدريس، يستحق عناية دراسية، أدبية واجتماعية، تظهر لنا إقامة الحدود والتبرم منها في المجال المديني، في العلاقات بين الجنسين.

١١- إذ يشتمل على رسائل أرسلها إلى صديقه أندريه، سواء من باريس بعد انتقال هذا الأخير للعمل في مدينة «ليل» (شمال فرنسا)، أو في الإسكندرية، بعد ترك الحكيم فرنسا وسقوطه في امتحان الدكتوراه.

١٢- توفيق الحكيم: «زهرة العمر»، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٥، الطبعة الأولى، ص١٥.

١٣- صلاح طاهر: «أحاديث مع توفيق الحكيم»، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧١، ص١٣٦.

تمرد الحكيم على الشكل والمضمون
يا طالع الشجرة أنموذجا

عبد الإله عبد القادر

(المدخل السليم إلى أى عمل فنى هو فى التعرف عليه من الداخل، فى استكناه العلاقات القائمة بين جزئياته المختلفة وتوضيحها لا إرجاع تلك المكونات إلى حالتها الخام وإلا كنا ننفق الجهد فى هدم ما خلقه الفنان).

توفيق الحكيم
من مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة

مقدمة

لا أعتقد أن هناك جانبا من أدب توفيق الحكيم لم يتناوله النقاد والباحثون، كما لا أعتقد أننا جئنا هنا لنحاكم هذا المفكر بقدر ما جئنا نحتفل به وإن جل ما سنفعله أننا سنقدم قراءات مختلفة من زوايا عديدة، ورؤى عصرية بعيدة عن تأثيرات التاريخ وضغوطات الواقع خاصة وإن حقيقته الحياتية قد ابتعدت نسبيا عن الأحداث اليومية.

سوف لا أقرأ (يا طالع الشجرة) من زاوية فن المسرح فحسب حتى لا أضطر لأن أصفه بالكاتب المسرحى نزولاً عند رغبته؛ إذ كان لا يرغب صراحة فى إطلاق أى تسمية محدودة عليه (فأنا أرفض أن يضعونى فى قوالب جامدة؛ فيقولوا عنى إنى كاتب مسرحى أو فيلسوف، إنى أرفض هذه التسميات لأنها تنزع عنى شمولية التفكير بالمعنى الذى أشرت إليه، ولأنها تضعنى فى إطار ضيق فى التخصص[1]). إذن

فالمفكر توفيق الحكيم هو الصفة والتصنيف الذى اختاره لنفسه لما يرى فى نتاجه من الشمولية والتنوع النوعى، الفكرى، بقدر ما هو موسوعى ومبدع فى حقول عدة فى الأدب، وهو أيضًا ذو شخصية منفردة غير متكررة أو متناسخة أو متأثرة بمفكر ما، هو بكل بساطة وخلاصة، إنه توفيق الحكيم بكل ما أعطى من إبداع موزعًا على حقول المعرفة المختلفة، أو كما يعرف نفسه (توفيق الحكيم إذن، هو إنسان مفكر يستخدم تفكيره الخاص فى كل الأنواع الفكرية من المسرحية إلى المقالة مروراً بالقصة وسواها)[٢].

إننا بخلاصة، أمام مفكر من نوع فريد كان أحد العناصر الفكرية الرئيسية التى أثرت فى تكوين فكر أجيال من القراء والكتاب، ولعلىّ أجزم أنه ما من أحد من أبناء جيلنا، على الأقل، لا يملك حكاية طريفة عن أثر هذا المفكر فى حياته الثقافية أو التعليمية، تنم عن مدى هذا التأثير فى بناء العقل والشخصية، من هنا أجد أن إعادة القراءة أهم من النقد فى هذه المناسبة لأن القراءة الجديدة إن لم تضف شيئا، لأسباب عديدة، فهى على الأقل تعيد إلى الأذهان الأبعاد الهامة فى فكر توفيق الحكيم يقول الدكتور محمد القاضى فى هذا الصدد (إن التحليل يتجاوز دائما المنهج، بقدر ما يفتح المنهج آفاقًا للقراءة تسهم القراءة فى تطوير المنهج وزحزحته عن «مواقعه» التقليدية، لأن في المنهج الكثير من ثبات المؤسسة ووقار السنة، أما القراءة ففيها حرارة الكشف وألق الدهشة، لذلك عدت القراءة المولدة كتابة للنص جديدة، ولذلك أيضا كانت القراءة الحقيقية عملا لايعاد ولايستعاد)[٣].

إن من حسن حظ أى كاتب، أو من سوء حظه، أن يكون قد سبقه فى البحث عدد من الباحثين، وعندما يراجع ما كتبوه يجد نفسه فى حيرة لأنه فى لحظة البداية يجد أن لا شىء لم يقله غيره من قبله وبالتالى فهو محاصر، ومهدد بأن لا يأتى بجديد، لكن الحديث عن توفيق الحكيم فى رأيى يحمل الجديد حتى لو اضطررنا إلى أن نقرأه من نفس الزوايا التى قرئت من قبل، ومثلما كان الحكيم غزيراً ومبدعًا ومتميزاً فى إنتاجه الإبداعى كانت الكتابات عنه غزيرة ومتنوعة ومبدعة، وأصبح الولوج إلى عالمه أضيق من خرم إبرة وأوسع من محيط، وهذه إشكالية أخرى للقراءة الجديدة، ويزيد الأمر تعقيداً أن يكون المتصدى (مثلى) قد بدأ حياته فى هوس عشق كتابات الحكيم، وبدأ يحبو مع كل حرف من الحروف التى كتبها.

زمن الحكيم

لعل حياة وزمن الحكيم واضحان لكل الباحثين والقراء، إلا أن الطريق إلى فكره لابد أن يمر عبر زمنه وثقافته وظروف معيشته وأصله وأيديولوجياته والأحداث التى عاشها.

لم يكن توفيق الحكيم مضطهدا فى حياته على الرغم من أنه عاصر سبعة عهود سياسية مرت على مصر وكان شاهد عيان لهذه العهود بملوكها الثلاثة ورؤساء جمهورياتها الأربع، وشهد أيضا احتلالين لمصر، العثمانى والبريطانى، إضافة إلى مصر المستقلة، والحكيم عاش ظروف ثورتين أساسيتين فى مصر- ثورة ١٩١٩ بقيادة سعد زغلول، وثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بقيادة عبدالناصر، وعاصر هذا المفكر أيضا خلال عمره الذى بلغ التسعين أحداثًا جسامًا فى تاريخ مصر والأمة العربية بل العالم (وعد بلفور- نكبة ١٩٤٨- العدوان الثلاثى- نكسة ١٩٦٧- حرب الاستنزاف- حرب أكتوبر- كامب ديفيد) إضافة إلى حربين عالميتين، وتجربة السلاح النووى الأمريكى فى هيروشيما وناجازاكى، وبداية انهيار الاتحاد السوفيتى، بل عاصر ظهور الأيديولوجية الشيوعية مثلما عاصر انهيارها، وظهور قوة أحادية الجانب للولايات المتحدة الأمريكية أو ما يسمى بالنظام العالمى الجديد.

كل هذه الأحداث السيئة، حسب رأى الحكيم، حياة درامية، حملت معها كل الصراعات والانتصارات، والإحباطات، والأمل إلى عالم غير مستقر دام حوالى القرن من الزمن كان الحكيم أحد فرسان الفكر خلال هذه الأحداث على جسامتها وخطورتها.

وأعتقد جازما أن كل هذه الأحداث كان لها الأثر الكبير فيما ذهب إليه ومجموع ما كتب بما فى ذلك ما يسميه البعض بالجملة النشاز فى فكر الحكيم، والذى سماه الحكيم «عودة الوعى» والذى أعتبره خلاصة موجزة لكل ما كتبه الحكيم رفضًا مقنعًا فى أدبه وفكره بشكل عام وبلغة شاعرية فنية أنهاها فى كتاب واضح وجلى على الرغم من أنه لم يلتزم بإحصاءات بيانية أو مستندات أو وثائق فهو كاتب مبدع وليس باحثًا سياسيًا أو اجتماعيًا، إنه يكتب ما يحسه أو ما يراه بغض النظر عن الإحصاءات والأرقام والوثائق وبالتالى فلابد أن نؤمن بحرية الرأى الآخر التى تفاعل

معها جيداً وآمن بها، بل وضعها منهجًا للكثير من أعماله ولنا أن نختلف معه أو نتفق، ولا أجد أن نقده لفترة حكم عبدالناصر يتناقض مع ما كتبه الحكيم فى حياته الأدبية والفكرية، فإننا جميعًا نؤمن أنه كان ناقداً لكل ما يدور من حوله خلال ما كتبه خاصة فى الفترة الناصرية، إذ إن ثورة يوليو حينما قامت كان الحكيم يبلغ من العمر ٥٤سنة وفى أوج شهرته وفى مقدمة مفكرى وكتاب الأمة العربية، لذلك قرأنا له بعد الثورة ٢١ مسرحية كان فى معظمها ناقداً ورافضًا وثائراً ومجدداً (الأيدى الناعمة- ١٩٥٤ إيزيس ١٩٥٥- الصفقة ١٩٥٦ - السلطان الحائر- الطعام لكل فم ١٩٦٣ - يا طالع الشجرة ١٩٦٤- وشمس النهار- مصير صرصار- والورطة- وبنك القلق- ومجلس العدل- والدنيا رواية هزلية....وإلخ.

بمعنى أن الحكيم لم يكن ساكنًا مهادنًا، ولكنه ناقش معظم قضايا المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومشكلة الحكم والحريات والحقوق الإنسانية والعدالة الاجتماعية خلال حكم عبدالناصر، وإذا كان الحكيم لم يقمع أو لم يسجن أو لم يطارد وتركت له حرية الكتابة، فإن العديد من المفكرين المصريين قد تعرضوا لأشكال مختلفة من الاضطهاد وتحت مسميات مختلفة فى الفترة ذاتها بما فى ذلك الكتاب الناصريون.

إن كل مسرحية كتبها الحكيم كانت تنطوى على تساؤلات عدة تثيرها بشكل فنى تجريبى حتى ولو اعتبرنا أن بعض هذه المسرحيات ليست تجريبية لكنها تحمل خصوصيتها الذاتية فى التجريب.

خلال هذه الفترة الطويلة من العمر، وستين عاما من الإنتاج الإبداعى حقق الحكيم لمصر وللأمة العربية العديد من الأعمال الإبداعية فى حقول متعددة- المسرح- الرواية- بل إنه كان من أهم العناصر التى مهدت لنهضة أدبية، تلمسنا ذلك خلال القرن الذى نودعه، وهو بهذا لم يكن مجرد كاتب مسرحى أو روائى، إنما خط لنفسه منهجًا فكريًا لا يتكرر عند غيره، أو هو ليس صورة من غيره من المفكرين العرب وغيرهم، هو فى النهاية أحد أهم أعمدة ثقافتنا المعاصرة.

الحكيم كان أحد كبار رواد ثقافتنا العربية، هو أول كاتب مسرحى يكتسب ثقة واحترام الناس فى وقت لم تكن النظرة للمسرحيين خالية من الدونية والتشكك، وهو أيضا صاحب أول تجربة روائية عربية تنطبق عليها رؤى نقدية بمفهوم النقد فى مطلع الثلاثينيات.

والحكيم كان من أوائل الكتاب الذين اعتمدوا على التراث المصرى وكافة روافده التاريخية، بل وإفرازاته من العصر الفرعونى إلى العناصر القبطية وتأثيرات الحضارات الأخرى كاليونانية والرومانية، إلى جانب التأثيرات الواضحة لتراثنا العربى الإسلامى.

وهو بعد هذا وذاك، ظل يكتب من صميم العلاقات الجدلية فى المجتمع المصرى. قد نختلف معه فى الأساليب والطروحات، ولكننا لانستطيع أن نتهمه إنه اعتلى البرج العاجى وطلَّ من علو على مشاكل شعبه، كان هو الحاضر الدائم فى كل ما كتب وما تفاعل سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا وأدبيًا، وإذا ما ظل ينظر بإجلال إلى ثورة ١٩ وينتمى إليها فكراً وروحًا فلأنه ابن جيلها وشبابها وهو الليبرالى الارستقراطى ابن الدم المختلط من التركية والمصرية ومن الصعب أن يتحول بشكل جذرى أمام تغيرات جديدة حتى ولو كانت بحجم ثورة يوليو وما شهدته من تحولات بعد قيامها.

الحكيم.. الذى هو بمثابة شكسبير فى الأدب الإنجليزى بل لعل هذه المقارنة غير متكافئة بين العملاقين؛ ذلك لأن توفيق الحكيم عاش القرن العشرين بكل تحولاته الفنية والفكرية، وهو كورقة تجريب مرت به أساليب مختلفة فى كتاباته، فمن واقعية القرن التاسع عشر إلى العبثية والملحمية والتعليمية والتسجيلية محاولا الوصول إلى هدف رسمه فى (خلق الروح القومية للشخصية المصرية) على حسب تعبيره، وهو أيضا فاق شكسبير فى مجموع ما أنتجه للبشرية، إضافة إلى أنه يشترك معه فى الكتابة بالعديد من الاتجاهات، فكتب التراجيديا والكوميديا، والمسرحية الواقعية، واللامعقول، وتنوع فى نتاجه وكتاباته، فقد كتب المسرحية التاريخية والذهنية، ومسرحيات المجتمع إلى جانب ما ذكرناه آنفًا فى كتابة المسرحية العبثية.

ولعل من أهم المحطات الرئيسية التى لابد أن نستذكرها هنا أن الحكيم كان من أوائل الذين كتبوا المسرحية العربية بعد أن كان المسرح يعتمد على مسرحيات إما

مترجمة عن الفرنسية، أو مقتبسة، أو معدة، أو مكتوبة بالعامية المصرية، إلا أن الحكيم نقل المسرح العربى نقلة تاريخية وحضارية وإبداعية كبرى حينما كتب أهل الكهف بلغتها الفصحى الجميلة وببنائها المسرحى المتين جامعا لأول مرة بين تراثنا الإسلامى والعربى معتمدا على نص قرآنى كريم، والتراجيديا الإغريقية محاولاً اكتشاف الدلالات الفلسفية لتراثنا العربى- الإسلامى الذى طرحه ابتداء من أهل الكهف مروراً بعدد من المسرحيات فى خط فكرى متوحد مثل شهرزاد، وسليمان الحكيم، وإيزيس..إلخ، بل إنه ظل يبحث عن دلالاته الفلسفية التراثية التى حاول أن يطرحها فى العديد من كتبه، إلى جانب بحثه الدؤوب وتصميمه على خصوصية مفاهيم الحرية الفردية التى طرحها فى العديد من أعماله.. كالتعادلية مثلا أو الكتب التى كتبها عن سيرته الذاتية زهرة العمر ١٩٤٢ وسجن العمر ٦٤...إلخ.

هذا الوضع الذى نجده عند الحكيم يوقع الباحث فى دراسة نتاجه بعد الثورة فى إشكالية حقيقية بين رفض وقبول الحكيم للثورة ومبادئها وأهدافها واستراتيجيتها ورجالها الذين خرجوا من المجهول إلى دائرة الضوء السياسى، وتحملوا المسئولية الوطنية، وبدأوا يضعون منهجهم وأفكارهم وسياساتهم ورؤاهم التى بالضرورة لم تكن متطابقة مع رجل الخمسين الليبرالى- البرجوازى ذى الأصول المختلطة والتى تجمع بين الروحية الشعبية المصرية والارستقراطية التركية.

توفيق الحكيم، الموسوعة الإبداعية، لم يترك جانبًا فنيًا وفكريًا لم يبحر فيه، فالمعروف أن الحكيم الرائد الأول لأدب الخيال العلمى فى الوطن العربى وصاحب اللبنة الأولى فى هذا النوع من الكتابة إذ بدأ مبكراً فى الكتابة بهذا الفن عندما كتب عام ١٩٥٠ مسرحية «لو عرف الشباب» ضمن ٢١ مسرحية تحت عنوان مسرح المجتمع وكأنه فى هذه المسرحية يستشرف المستقبل والاكتشافات الطبية الهائلة فى عالم الطب وصحة الإنسان وتجديد شبابه.

فى عام ١٩٥٧ كتب رحلة الغد، وهو هنا يطرح غزو الآلة للإنسان وغزو الفضاء.. ونحن فى نهاية القرن وقد تحققت توقعات الحكيم فالآلة هى التى تسيطر على نصف أو أكثر من جهودنا العملية اليومية خاصة بعد دخول الكمبيوتر والربوتات

الصغيرة والكبيرة والتقنيات العالية فى حياتنا العملية والصناعية والأقمار الصناعية ودورها فى حياتنا اليومية، كما أن الإنسان غزا الفضاء وأصبحت الرحلات الفضائية مسألة طبيعية وعادية وفتحت فى هذا الإطار طرقا ومسالك، بل أن رحلات الفضاء ما عادت أمراً صعبًا أو غريبًا.

فى عام ١٩٦٣ قدم الحكيم مسرحيته الثالثة فى إطار إبحاره فى أدب الاستشراف أو التوقعات للمستقبل، «الطعام لكل فم» وكأنه كان يريد أن يطرح علينا سؤالاً هامًا جداً، هذا اليوم ونحن نعيش مأزق المجاعات ماذا نفعل للمستقبل؟ ماذا كان على الإنسان العربى أن يفعله ونحن فى بداية الستينيّات لتوفير الغذاء لكل الناس؟ وكأن الحكيم كان يستشرف مستقبل التسعينيّات والمجاعات الجماعية العربية فى شطريها الآسيوى والأفريقى، ترى هل نستطيع أن نمحو الجوع- كما طرح الحكيم- من مجتمعاتنا، يصبح الطعام حقا مشروعًا لكل إنسان عربى ونحن لاتنقصنا الثروة ولا الإرادة ولا الماء ولا البشر وينقصنا استغلال هذه العناصر والطاقات لتوفير الخبز لكل الناس.

لم يكن الحكيم عالمًا أو باحثًا، إنما كان يطرح تلك الكتابات لأنه أديب، ومفكر يجسد القضايا الإنسانية التى قد تعترض سير البشرية، ولكنه لايملك عصا الساحر فى إيجاد الحل... إنما يفجرها أمام المجتمعات والمختصين لإيجاد آليات الحل ويظل هو عند حدود الحلم والتوقعات والاستشراف.

الرفض والتمرد

إن إشكالية توفيق التى ظل يعيشها بمعاناة إذا ما اعتبرنا الكتابة ذاتها «معاناة» أنه كان متمرداً ورافضًا لكل ما دار حوله من أحداث، وبقدر ما وظف الفن لخدمة التمرد، فمثلا على الرغم من إعجاب الرئيس عبدالناصر بكتابات الحكيم واستلهامه المواقف منها، وبقدر ما دعمه عبدالناصر وكرمه، إلا أن الحكيم نقد فترة عبدالناصر بعودة الوعى، ورغم إعجابه بالرئيس السادات لكنه لم يتوان فى إصدار بيان قبل حرب ٧٣ وحتى بعد حرب أكتوبر وعبور القوات المسلحة المصرية القناة، ورغم تأييده للسلام فإنه لم يجد فى سلام كامب ديفيد حلمه الحقيقى، إنه مرهون بالحلم،

والذى لم يجده فى كل فترات الحكم المختلفة التى عاشها على مداها الطويل وتناقضاتها تحقيقًا لحلمه، هذا الحلم الذى ظل ينتظره حتى نهاية حياته، وقادته أحلامه لأن يلجأ إلى الرفض، والتمرد، شأنه شأن أى كاتب مفكر حر لا يمتلك قدرة الاحتباس، لذا عكس كل هذا التمرد فى كتاباته المختلفة (براكسا - السلطان الحائر - الطعام لكل فم..إلخ) ونحن هنا لسنا بصدد نقد لتمرده، أو بصدد التفتيش عن فن الحكيم بلا شوائب، ذلك لأن تجربة الحكيم لابد أن تؤخذ بكاملها، أو كما يقول الدكتور فاروق عبدالوهاب (الفن ليس نتائج مصفاة من الشوائب، بل تجميع لكل العناصر بما فيها من شوائب فى بوتقة واحدة تخرج فى النهاية متجانسة جديدة، تختلف عن المكونات كلٍ على حدة كما تختلف عن مجرد حاصل جمع تلك المكونات[٤]، إن مجموع ما أنتجه الحكيم يولد فينا عشرات التساؤلات التى تفتح مفاتيح للولوج إلى عوالمه التى خلقها من خلال وعيه وفنه معًا.

ألم تكن «أهل الكهف» هروبًا من الواقع أو نقدا له ولجوءا إلى الحلم؟ خاصة أن الحكيم ظل متشبعا بإيمانه بثورة ١٩١٩ وبقيادة سعد زغلول حتى فى نهايات عمره لأنه كان ابن هذه الثورة، وكانت حلمه البرجوازى، وإن ارتباطه بثورة ١٩١٩ كان ارتباطًا جذريًا جدليًا لم يجد بعدها نظامًا يتلاءم أو يتعايش مع فكره، على الرغم من تأييده لثورة يوليو لأنه وجد فيها فى البداية البديل الشرعى للثورة الحلم لكنه سرعان ما وجدها لاتحقق طموحاته بغض النظر عما أنجزته، إننا هنا لانحاكم الثورة بقدر ما نقرأ انعكاساتها المختلفة على كتابات مفكر هام جدا عاصرها.

إذا كان النقاد يجدون فى «أهل الكهف» تعبيراً عن فلسفة الحكيم ونموذجًا لمنهج التعادلية الذى رسخه فى كتاباته فإنها أيضًا تمثل جزءاً من رفض الحكيم لواقعه، وإلا ماذا يعنى أن ينام الإنسان طيلة هذه الأعوام ليستيقظ بعد مئات السنين، أليس هو صورة للتمرد على الواقع والهروب إلى الحلم.. ولكن هل اكتمل الحلم عند توفيق الحكيم بعد أن ناموا كل هذه الأعوام، الإشكالية التى أجدها أنه لم يجد لحلمه متنفسًا بمعنى أن جل أحلامه لم تتحقق.. إنه مفكر حالم يرفض الواقع بأساليب خاصة به لايشاركه بها أحد أو لم يسبق أن طرحها آخر، فهو لايجد فى واقعه ما يجعله يتعايش معه أو يتصاحب معه، ويضطر لرفضه لكن بإسلوبه الحالم الذى يبحث هو الآخر عن حل

لإشكالية جديدة، إن العقل هو الجزء الوحيد الذى يظل معه حتى فى يأسه من الواقع والحكم معًا، إنها غربة صعبة ومثيرة يعانيها الحكيم فى واقعه ثم غربته فى الحلم، ولعل شخصية «مرنوش» خير من عبر عن الغربة والرفض معًا.

(مرنوش: أمس كنت مثلك؛ لأنى كنت أعيش فى حياة لها صلة ولها سبب هو القلب، والقلب لايخضع لناقوس الزمن، فما كانت عندى إلا مئات الأعوام إلا كلمات وأرقام)[٥].

ويقول مرنوش أيضا:

(لم يبق إلا العقل، فما أثر للعقل وحده، وها هو ذا يعيدنى إلى عالمه: عالم الزمان والمكان)[٦].

فإذا كانت مسرحية أهل الكهف نموذجًا كتبه الحكيم عام ١٩٣٣ فبعد أكثر من عقدين من الزمن يعكس فى «الصفقة» رؤية تمردية أخرى يتناول من خلالها وبأسلوب مباشر، وخال من شخصيات إنسانية، إذ سخر كل الشخصيات لخدمة أفكاره، فهو يهاجم الإقطاع والاستغلال لكنه لايملك بدائل بقدر ما يضع أمامنا قيمًا أخرى أكثر فساداً وإن كل -البدائل إن صح تعبيرى- بدائل خاسرة أيضًا تعبر عن روح التمرد والرفض عند الحكيم، يقول الدكتور فاروق عبدالوهاب (شخصيات الصفقة ليست سوى دمى لخدمة فكر توفيق الحكيم، ويساهم فى تعميق إحساسنا بذلك، أن الحوار فى المسرحية عمومًا لاينبع من الشخصيات، فالكل يتكلم بلسان واحد ويفكر بعقل واحد، وهذا اللسان وهذا العقل هما لسان وعقل توفيق الحكيم)[٧]، وهو بذلك قد حول كل شخصيات الصفقة إلى أبواق بدلاً من خلق شخصيات تتحرك وتتفاعل وتتصارع، لأن الحكيم فى رأيى قد تمرد على طرفى الصراع ورفض حلولهما لما له عليهما من مآخذ ولأنه لايريد أصلا أن يؤمن بآرائهما أو بحلولهما.

وبعد ثلاث سنوات من كتابته للصفقة يقدم الحكيم «الأيدى الناعمة» والتى لا تختلف كثيراً عن سابقتها، فهو يناقش فيها فكرة العمل بخطوط واسعة، وهو تكرار للصفقة فى طريقة رسم أشخاص المسرحية دون الولوج فى بناء شخصيات مسرحية قادرة على فعل الصراع.

لقد كانت هذه النماذج التى أطرحها هنا بتكثيف شديد للوصول إلى استمرارية الرفض والتمرد، وهذا ما سنجده فى معظم، إن لم يكن فى جميع، ما كتبه الحكيم، فهو ظل قلقًا، رافضًا، متمرداً خاصة أمام العديد من المظاهر والأحداث التى عاشها، وإن لم تطله هذه الأحداث فهو مثلا ليس بعيداً عما ساد من تحجيم لفكر العديد من المثقفين أو الذين اعتقلوا من المفكرين والمثقفين فى عهود مختلفة بما فى ذلك عهدا عبدالناصر والسادات[٨]، والذى طال حتى أولئك الذين كانوا محسوبين على هذين النظامين، الأمر الذى ولد آلاف التساؤلات الحادة والحرجة أمام مفكر خلق متمرداً أصلاً، ولكنه يجاهر بآرائه السياسية فى نهاية عمره على الرغم من نقده لهذه السياسات التى عاشها ومرت أنظمتها فى حياته المديدة إلا أنه ظل كمن يمشى «الحيط الحيط» في الحياة العامة، ويعزو فاروق عبدالقادر ذلك لسببين (أولهما: أن الحكيم قد كان دائمًا ممن يؤثرون السلامة ويتجنبون تحمل مسئولية الرأى الحاسم، كما أننا لا نعرف له فلسفة اجتماعية محددة)[٩] ويقول عنه في نفس الاتجاه فى مكان آخر (أن يبقى دائمًا وأبداً هذا المتأرجح بين ما أراد أن يكون، وما يمكن أن يكون).

لقد فنّد فى أواخر عصره كل ما اعتبرته ثورة يوليو مكاسب، واعتبره نوعًا من الهزيمة أو الكارثة، أو الخسارة، أو الكلام الفارغ، وبرر عدم اعتراضه وصمته وسكوته (كنت فى ثورة ١٩٥٢ وفى كهولتى أفكر بقلبى، وكنت فى ثورة ١٩١٩ وفى شبابى أفكر بعقلى ولست أدرى سببًا لذلك[١٠]. وقد سلسل كل الأحداث التى مرت على مصر منذ ١٩٥٢ وحتى رحيل عبدالناصر، وفرّغها من محتواها ومفهومها القومى والفلسفى والجماهيرى والوطنى ونعتها، بنعوت حادة سنظلم ثورة يوليو لو أخذنا بمسلماتها دون ثوابت ننطلق منها فى تقييم المرحلة. والحكيم بعد ذلك وهو يتعامل مع تجربة الثورة بمثل هذا النقد اللاذع والعام لعبدالناصر يلتمس أن يبرئه التاريخ وألا يبرئ الحكيم لأنه كان قد فقد وعيه خلال معايشته اليومية لأحداث مصر على حد تعبيره هو عن نفسه (إنى أرجو أن يبرئ التاريخ عبد الناصر لأنى أحبه بقلبى، ولكنى أرجو من التاريخ ألا يبرئ شخصًا مثلى يحسب فى المفكرين، وقد أعمته العاطفة للثورة عن الرؤية ففقد الوعى بما يحدث حوله)[١١]، ولكنه سرعان ما يناقض هذا الرأى؛ ليصف عبدالناصر بالدكتاتور، ويطالب بمحاكمته، ويصف مصر فى زمنه بأبشع الصور وكأنها من القرون الوسطى[١٢].

وإذا كان الحكيم قد فقد وعيه تحت أي مبرر أو سبب وهو المفكر الذى عاش خمسة أنواع من الحكم ومرت عليه أنظمة مصر فى تاريخها الحديث، فأين وعى الناس إذن مما قاله الحكيم؟.. وكيف يفقد الحكيم وعيه وهو المفكر؟ ترى إذا فقد الحكيم - وهو مفكر عصره وزمانه- وعيه، فكيف يمكن أن يستقيم الفكر؟ وكيف يمكن أن نقيِّم فترة من أهم وأخطر فترات التاريخ المعاصر لا فى حياة مصر التى هى بمثابة قلب الوطن العربى فحسب، بل بالأمة جميعها التى تعيش اليوم أحلك أيامها وأصعب أزماتها، ونحن فى منزلق تاريخى خطير بل منزلقات خطيرة موزعة على جغرافية الوطن العربى.

إن الحكيم يبرر فقدان وعيه بحبه الأعمى للثورة أولاً، كما أسلفنا، إضافة إلى طبيعة النظام التعسفية حسب رأيه، والإجراءات العنيفة، والرقابة، والاعتقالات، والروح النازية والتعذيب داخل المعتقدات، ويعترف أنه لم يعترض علنًا وكذلك العقاد وطه حسين حينما أهين وعذب الدكتور السنهورى وهو يحمل نفسه مسئولية عدم الرفض العلنى، ويرى أيضا أن الإعلام الموجه والمضلل للناس قد حجب الحقائق وفرض على المفكرين وأصحاب الرأى ستاراً؛ ليمنع رأيهم ومناقشتهم كجزء من نظام دكتاتورى استبدادى فردى[١٣]، ولكنه يعتقد أنه كان قد قام بواجبه تجاه ما كان يحدث فى مصر من اعتقالات أو نقد للحكم (...اسمع، حين بدأت الاعتقالات الكبرى لليساريين عام ١٩٥٩ كتبت «السلطان الحائر» وحينما علمت بالاعتقالات الجديدة لليسار واليمين كتبت «بنك القلق» عام ١٩٦٦ ماذا تريد منى أكثر من ذلك؟)[١٤].

لذا أجد أن الحكيم ليس كما يدعى مغيبًا أو فاقداً للوعى، فكل سيناريو حياته وكتاباته تشهد أنه كان شديد الوعى بذلك ويتابع الأحداث بدقة، وكان فى موقع فكرى متقدم وشهرة واسعة، ومركز وإن لم يكن مركزاً رسميًا بل مركزاً أهم بكثير من المراكز الرسمية، ذلك لأنه كان يملك قلمه الذى يمكن أن يكتب أى شىء لنشره فى أى مكان، لكن الحكيم أساسًا أراد لنفسه أن يصمت وأن يختار الكتابة غير المباشرة فى عملية رفضه هذه، وهذا ما تلمسناه من خلال ما كتبه فى حياته وأيضًا لطبيعة الحكيم القلقة المتناقضة المتصارعة الوثابة، المتراجعة، ولعلنا فى مراجعة تساؤلات د.غالى شكرى التى تقودنا إلى شكل وطبيعة هذا المفكر الذى شغل الدنيا فى حياته وبعد رحيله (أين

توفيق الحكيم وسط هذه التناقضات؟ هل هي مجرد أقنعة في حياته وفكره، أم أن هناك انفصامًا بين فكره وسلوكه، أو بين ظاهره وباطنه، أم أن هناك ازدواجية بين عقله وعواطفه أم أنه ينحني للعواصف فلا يظهر سوى الجزء ليحمي الكل)[١٥] . كان فعلاً ينحني للعواصف وإلا لماذا لم يعترض على نظام عبد الناصر وهو يراقب اعتقال عدد كبير من الأدباء والمثقفين المصريين بكافة اتجاهاتهم العقائدية والسياسية وانتماءاتهم بما في ذلك أصدقاء الحكيم المقربين له[١٦]؟ إنه كان يفضل الانحناء قليلا أمام العاصفة؛ ليلجأ إلى قلمه وليكتب مسرحية بعيدة عن الحدث المباشر مستعينًا برموز أخرى يمكن إسقاطها على الواقع المعاش من حوله.

الحكيم لم يؤيد يومًا ثورة يوليو إلا في انطلاقتها التي سرعان ما تراجع أو تعامل معها بما يشبه المد والجزر، فالضرورات التي فرضها الواقع اليومي الذي كان يتعامل معه الحكيم أوصلته الى ما أسميه مجازا (التوفيقية الحياتية) التي تعادل التعادلية التي نادى بها عام ١٩٥٥ وهذا ما جعله منذ البداية لا يتفق مع الثورة أو على الأقل مع التفسيرات التي عمت فلسفة الحكيم التعادلية إذ إنه يقول مفسراً تعادليته (إن الواحد الصحيح يساوي صفراً وإن الحياة الحقيقية لا تبدأ إلا من العدد اثنين وإن قوة السلطان المطلق حركة سلبية، ولابد من حركة مقابلة معادلة هي قوة المحكوم، لتبدأ في المجتمع حياة اجتماعية[١٧] وهكذا يظل يتأرجح بين تأييد عبدالناصر، وبين حلمه الذي يراه ينكسر على أعتاب النظام الجديد الذي كان يحلم به ويبشر، وهذا الموقف هو الذي اضطرني لتسميته مجازاً (التوفيقية الحياتية للحكيم) والذي يعبر عنه غالي شكري بصورة أخرى في قوله (كان توفيق الحكيم آنذاك يؤيد الحكم الناصري ولكنه يقترح التسليم بحق الآخرين في المعارضة من دون أن يعني هذا الحق التفريط في سلطة الحكم ولكن الحكيم شاء أن يغلف هذا التأييد المشروط بصياغة اطلاقية تعميمية وكأنه يتكلم في الفلسفة[١٨].

يا طالع الشجرة نموذجًا للتمرد... وطرح الأسئلة

وإذا كان الحكيم قد مر بمراحل عدة في نظرته للحكم وفق ما كتبه لعدد من المسرحيات التي أبرزت فلسفته ونظرته تجاه المجتمع والسلطة فهو بين هذه الكتابات

ولعل من أبرزها ما طرحه فى «يا طالع الشجرة»؛ ليعبر من خلال الرمز والدلالات عن رفض الحكيم بعد أن وجد حلمه قد تكسر، ولم يعد هناك ما يشير لحلم جديد نتيجة تقادم العمر، إضافة إلى أنه يستشرف المستقبل القريب، فذهب يبحث عن شكل جديد ورؤى أخرى ليواجه بها لا معقولية الواقع من حوله بعبثية التفكير، تماما كمن يطرق اللامعقول بحثًا عن المعقول بين ثنايا «اللا» وهو بالضبط ما فعله حينما كتب أهل الكهف حيث جمّد المجتمع والإنسان ثلاثة قرون ليهرب من طروحات إسلامية قد يصعب مواجهتها على كاتب مسلم، للوصول الى نظام للحياة الاجتماعية المتوازنة رافضًا أصلاً ما كان سائداً ومتمرداً عليه.

إن توفيق الحكيم وهو ابن الطبقة البرجوازية الوسطى لم يجد أحلامه حتى فى الأمل الذى كان ينتظره مع كافة شرائح المجتمع والصورة التى توضحت أو ارتسمت لنا عبر الخطاب السياسى العربى تجاه العدو الصهيونى وهو ابن الطبقة الوسطى التى يرى أنها لم تر سوى الخداع (إن هذا النظام لم يكن فى أى وقت هو مشروع الطبقة الوسطى المصرية، بل لعله المشروع المضاد لهذه الطبقة بكل شرائحها، ولكن الوعى الجماعى الزائف الذى أعاد النظام إنتاجه أوهمها لبعض الوقت أنه فارس الأمل[١٩] لذا نجده وهو المصرى فى تفكيره ونشوئه وجذوره قد وجد فى كل ما حدث انفصامًا بين التطلع القومى والقضية الوطنية بالوصول إلى انفصام بين هذين التطلعين عبر سلسلة من الهزائم والنكسات منها انفصام الوحدة المصرية السورية، وكل ما حدث بعد ذلك.

الزوج: لم أبصرها طول اليوم، راقبت مسكنها.. قطعًا هى ليست موجودة فى مسكنها هذه أول مرة يحدث فيها ذلك لها.. منذ.. منذ تسع سنوات

المحقق: وهل أنت تعرف هذه السحلية منذ تسع سنوات؟

الزوج: نعم- منذ تسع سنوات

المحقق: هى بذاتها ؟

الزوج: نعم- هى بذاتها

المحقق: وهل يمكن لسحلية صغيرة كهذه أن تعيش تسع سنوات؟

الزوج: لقد عاشت.. وإنى أعرفها وأراها كل يوم منذ سنوات[٢٠].

هذا الحوار العبثى يحمل فى طياته رموزاً مبطنة، ولكن يمكن استخراجها فلقد انتظر الحكيم (تسع سنوات) والتى وردت من خلال الحوار السابق وهى المدة التى امتدت ما بين ثورة يوليو ١٩٥٢ وكتابة يا طالع الشجرة (نشرت ١٩٦٢)، وكأنه يقول إن هذا الزحف الذى امتد فى حياته تسع سنوات وهو يتأمل (منذ تسع سنوات وأنا أتأملها كل يوم)[٢١].. وهو يقول عنها فى نفس الصفحة (لم يكن الأمر كذلك عندما وقع نظرى عليها لأول مرة يومذاك رأيتها قبيحة المنظر، مرعبة، تثير فى النفس التقزز)[٢٢] إن عشرات الأسئلة تطرح نفسها ونحن نقرأ مسرحية يا طالع الشجرة.

* هل فقد الحكيم إيمانه بكل ما حوله فلجأ إلى مسرح اللامعقول؟
* هل شعر بعجزه أو باستحالة أن يملك حرية التعبير أمام المستجدات التى كانت تحيط به والوضع السياسى القائم فى مصر؟
* أم أن الحكيم ينحو نحو اللامعقول لمجرد الجديد؟ أو محاكاة الغرب فيما ذهب المسرح إليه فى الخمسينات؟ خاصة بعد الحرب العالمية الثانية وظهور الفلسفات والمذاهب الجديدة التى انعكست على الأدب والفن بنتيجة طبيعية لأوروبا؟
* أو كان الحكيم يريد أن يؤكد قدرته على الخوض فى كل الأساليب لأنه يعتبر نفسه مفكراً ومجريًا أكثر منه كاتبًا مسرحيًا؟
* هل كانت صرعة غير مقصودة؟ أم أن الحكيم قصدها ليستكمل بها تجربته الطويلة فى الكتابة وهى وسيلة تعبير عما يستطيع أن يعبر عنه رغم إنه كان الكاتب المدلل طيلة فترة عبدالناصر؟

إن الحكيم ظل سجينًا على الرغم من تحرره، وعلى الرغم من محاولات التمرد والتجديد فيما كتبه. فهو ظل يشعر بهذا السجن فى داخله، مما عكس ذلك على كثير من فلسفته، وفكره عبر كتاباته المختلفة يقول فى "سجن العمر" (لقد ألقى والدى على كاهلى أنا ما لم تهيئه له ظروفه هو أن يحمله، فما أنا إلا سجين رغبته هو التى لم يحققها بل إننى سجين أشياء كثيرة أورثنى إياها: فيها الطيب وفيها الردئ، كما

ورثت عن والدتى خيرها وشرها)[٢٣]. وهو يوضح فى مكان آخر أيضًا معاناته من هذا السجن الذى يحسه والذى يحاول أن يخرج عنه ويتمرد، ولذلك فهو دائم البحث عن شكل جديد يحاول به أن يكسر قيود سجنه (هذا السجن الذى أعيش فيه من وراثات كأنها الجدران، هل كان من الممكن الخلاص منها؟)[٢٤]. ويجيب أيضًا لتوضيح ذلك (حاولت كثيراً كما يحاول كل سجين أن يفلت، ولكنى كنت كمن يتحرك فى أغلال أبدية وبدت المأساة لعينى عندما خيل إلى يوما وأنا أحلل نفسى أنى لا أعيش حياتى إلا فى نسبة ضئيلة)[٢٥]، ومن ثم يقول (حريتى هى تفكيرى، أنا سجين فى الموروث، حر فى المكتسب)[٢٦].

فى بدايات الستينيّات تعرف الجمهور المصرى على مسرح اللامعقول، من خلال بعض المسرحيات التى قدمها «مسرح الجيب» منها مسرحية «نهاية اللعبة» لبيكيت- والخرتيت ليونيسكو- لكن مفهوم مسرح اللامعقول قد بدأ مع نشر ألبيركامو لأسطورة سيزيف عام ١٩٤٢ إذ اعتبر هذا الكتاب أول دراسة منظمة لمسرح العبث وقد لخص كامو شعور الإنسان بالعبث ووصفه (بأنه العالم الذى لا يمكن تفسيره ولو بعقلانية رؤيته، عالم مألوف ولكن من الناحية الأخرى يشعر الإنسان أنه غريب، وأجنبى فى كون يتجرد من الأوهام والأضواء بلا علاج ما دام قد حرم من ذكرى وطن مفقود، أو أمل أرض موعودة، هذا الخلاف بين الانسان وحياته بين الممثل ومشهده هو تمامًا الشعور بالعبث).

لكن السؤال الذى يطرح نفسه، هل يمكننا أن نصف «يا طالع الشجرة» فى إطار مسرح العبث واللامعقول؟ والجواب على ذلك ظل فى إطار نقاش طويل بين بعض النقاد الذين وجدوا فيها نموذجًا لمسرح العبث، لكنهم ظلوا يدورون حول أنفسهم دون الوصول الى رأى قاطع، فى حين سد الحكيم هذا الباب فى مقدمته التى كتبها للمسرحية ذاتها، والتى نفى فيها أن يكون قد قلد مسرح العبث على الرغم من اعترافه أنه شاهد هذا النوع من المسرحيات، ودرسها فى باريس ما بين عامى ١٩٥٩-١٩٦٠، وأعلن فى هذه المقدمة أن المسرحية ذاتها مستنبطة من الفنون الشعبية المصرية، وأنه لم يستفد من تجربة العبث إلا الاستفادة من الشكل الذى يمنحه حرية الحركة.

إنه يحددنا بمحاولته لتوصيل بعض المذاهب الغربية التى ظهرت فى أوروبا بالفن الشعبى المصرى القديم فى أصوله الفرعونية والإسلامية، لكننا هنا لابد من طرح الموضوع لإعادة قراءة هذه الزاوية بالذات والتى أجد أنه وإن قصد هذا التواصل، إلا أنه بالضرورة قد تأثر بهذه المذاهب، على الأقل بجان كوكتو الذى يعترف بانتمائه لجيله ولغته.

وفى قراءتنا نجد أن تأثير المدرسة الغربية فى هذا الصدد واضح جدا، وإنه ما لجأ إلى هذا الشكل أو النمط إلا لأنه تأثر به بالمشاهدة والقراءة والمعايشة، ولأنه أساسًا مفكر متجدد لا يستقر على قرار ما بقدر ما يتحرك للوصول إلى تجريب جديد، وباعترافه هو أيضًا فى قصد التجريب، فهو بالتالى حاول أن يتمرد على الشكل السائد فى المسرح آنذاك خاصة فى انتصار المذهب الواقعى، أو الواقعية الاشتراكية أو أية واقعية باختلاف مصطلحاتها التى كان من أهم رموزها نجيب محفوظ، وعدد آخر من كتاب المسرح الذين ظهروا فى هذه الفترة والتى نسميها- مسرح الستينيّات.

لقد حقق الحكيم قصدية التجريب، والتجديد، والخروج من السائد، هذا يعنى أنه تمرد على الواقع الشكلى للمسرحية السائدة حينذاك وصولاً إلى شكل جديد لم يكن أحد فى الوطن العربى قد سبقه إليه، مع محاولاته لتجديد الشكل الأوروبى ذاته وربطه بجذر حضارى لأمته ولوطنه فى محاولة أخرى لتميزه عن كتاب أوروبا بالذات، والذين اشتهروا بمسرح العبث أمثال (يونيسكو، وبيكيت، وداموف) وليثبت أيضًا أن أولئك الكتاب إن كانوا قد بدأوا من الفراغ الذى أوجدته الحربان العالميتان فإنه ككاتب يمتلك عمقًا حضاريًا يمتد آلاف السنين، يستند على عمقه الحضارى أكثر مما يستند على الشكل الذى ابتكره أولئك الكتاب، كنتيجة حتمية ورد فعل أساسى لما ولدته الحربان العالميتان لأوروبا، إن نهج الحكيم فى معظم مسرحياته إن لم يكن جميعها يعتمد على الموروث الشعبى العربى المصرى، يقول د. لويس عوض (إن الخط الرئيسى فى أدب توفيق الحكيم يبدأ من عودة الروح إلى أهل الكهف، إلى شهرزاد، إلى بيجماليون، إلى إيزيس، إلى يا طالع الشجرة، هو واضح وصريح قد يتعرج أحيانًا ويمر بمحطات فرعية ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج أساس فكرى من الفن الشعبى)[٢٧].

لقد جمع الحكيم عناصر مختلفة من عناصر التراث؛ ليقدم لنا مسرحية خرجت من عباءة اللامعقول لتنتمى إلى هذا الاتجاه أو لا تنتمى، وهى لها خصوصيتها مثلما لها انتماؤها، لكنها هى بالنتيجة صورة من صور الرفض التى سلكها الحكيم فى كتاباته بالشكل والمضمون، يقول غالى شكرى فى هذا الصدد (يا طالع الشجرة جمعت بين الأرجوزة الشعبية والحكاية العبثية والقالب الكلاسيكى) إنه هنا يخلق لنفسه شكلاً مختلفًا ومتميزاً عن أشكال المسرحية، وهو يبحث عن خصوصيته التى استقاها من خصوصية تراث وطنه وأمته، وتميز هذا التراث لكن بصورة أكثر انفتاحًا من غيره، فهو لا يريد التقوقع داخل حدود الفكر العربى بقدر ما كان يطمح للخروج من الإطار الإقليمى إلى العالمية، وفى رأيى أنه حقق ما أراد وخرج إلى العالم بتجربة متميزة مازالت تثير جدلاً ونقاشًا، أى انها ما زالت تحيا (لماذا لا نفكر بعيون عالمية وإن لم تفقد وطنيتها، الوطن والعالم، أليس هذا شعاراً أوفى مما نسميه التراث والعصر)(٢٩). لذا فقد طرح تجربته على أنها تجربة بحتة فى إطار البحث عن الجديد والتمرد على السائد وهو المعروف عنه أنه قد جرب منذ بدايات كتاباته وهو الذى حاول دائما أن يقدم الجديد: (أنا رجل تجارب، كل أعمالى تجارب، والتجربة تعنى البحث، ناس يقولون إن (يا طالع الشجرة) مسرحية ناجحة، أما طه حسين فقال إنه لم يفهمها.. عباس العقاد علق فى أسلوب طريف «يعنى إحنا خلصنا من كتابة المعقول عشان نكتب اللامعقول»)(٣٠).

لكن الحكيم قد قدم فعلاً مسرحية تدخل فى إطار العبث ولا تخرج عنه إلا فى خصوصيتها المصرية البحتة التى اعتمدت على تراث مصر الثرى، دون أن يفقد الحكيم علاقته بالمسرح الغربى وتأثره بالموجات الفكرية التى غزت أوروبا منها: موجة العبث وهو لا ينكر ذلك، وكذلك لا يؤكد هذا التأثير لكنه بالضرورة قد تأثر بشكل أو بآخر وكوّن لنفسه بعد ذلك أسلوبه الخاص فى الكتابة يقول (هل أنا تأثرت بمسرح العبث؟ ربما، ولكنى اكتشفت فى تراثنا الشعبى نفسه شيئًا من العبث، فما معنى أن يردد الأطفال إلى الآن (يا طالع الشجرة، هات لى معك بقرة، تحلب وتسقينى، بالملعقة الصينى) هل له أصلاً معنى؟ هل كان له معنى فى القديم واندثر؟ أم أن معناه كان فى إيقاع الألفاظ؟ لا أدرى ولكنه لا معقول، فهل حين كتبت يا طالع الشجرة عام ١٩٦٢

كنت قد تأثرت بالموجة العبثية فى أوروبا، والتى جاءت إلى عقر دارنا فى مسرح الجيب، حتى مثلت بعض أعمال بيكيت ويونيسكو ودورنمات وفاس، ربما؟ لا أدرى.. لا أدرى)[٣١].

يختلف توفيق الحكيم عن غيره ممن كتبوا فى مسرح العبث: (اللامعقول)، فالحكيم يطرح فى «يا طالع الشجرة» قصة كاملة متتالية الأحداث، تبدأ ببداية معينة وتنتهى فى إطار هذا التتالى القصصى، إلا أن التكرار فى بعض المشاهد يذكرنا بعض الشىء «بإسطورة سيزيف» لكامو، إن الحكيم هنا يطرح موضوعًا فيه الكثير من المعقولية فى إطار عبثى لا معقول وهو هنا يحاول أن يطرح فلسفته الخاصة، كما أسلفت، ويلتقى فى بناء شخصيات المسرحية بما فعل كتاب العبث. فالشخصيات هنا نمطية بشكل عام ويكفى أن نلقى نظرة على طبيعة الحوار للعديد من المشاهد مثل حوار بهادر مع المحقق:

المحقق: نعم.. نعم.. (للخادمة) شكراً..

المحقق: (مناديا) يا سيد بهادر..

الزوج: (من الخارج) أفندم..

المحقق: تسمح لحظة؟

الزوج: (يظهر وهو ينفض يديه من تراب الحديقة) مرة أخرى

المحقق: نعم.. بضعة أسئلة أخرى

الزوج: قبل كل شىء عندى شىء أقوله... شىء عجيب غريب.. فى غاية الغرابة.

المحقق: شىء يتعلق طبعًا بحادث الاختفاء؟...

الزوج: نعم الاختفاء..

المحقق: تفضل.. تكلم..

الزوج: لقد اختفت.. أيمكن تصور هذا؟

المحقق: هذا شيء معروف منذ أيام..

الزوج: ولكنى لم ألاحظ ذلك إلا اليوم

المحقق: لم تلاحظ اختفاء زوجتك إلا اليوم!

الزوج: لا أتكلم عن زوجتى

المحقق: عمن إذن؟!

الزوج: عن الشيخة خضرة!..

المحقق: آه.. السحلية..

الزوج: اختفت هى الأخرى... اختفت...

المحقق: كيف عرفت؟

الزوج: ليست موجودة فى الحديقة...

المحقق: هل أنت واثق؟

الزوج: كل الثقة...

المحقق: كيف يمكنك التأكد؟

الزوج: لم أبصرها طول اليوم... راقبت مسكنها...لم تخرج ولم تدخل... قطعًا هى ليست موجودة فى مسكنها... ولا فى الحديقة كلها... هذه أول مرة يحدث فيها ذلك لها... منذ... تسع سنوات

المحقق: وهل أنت تعرف هذه السحلية منذ تسع سنوات؟

الزوج: نعم... منذ تسع سنوات... منذ وضعت قدمى فى هذا المنزل فى هذه الحديقة.

المحقق: هى بذاتها ؟...

الزوج: نعم... هى بذاتها...

المحقق: وهل يمكن لسحلية صغيرة كهذه أن تعيش تسع سنوات؟...

الزوج: لقد عاشت.. وإنى أعرفها وأراها كل يوم منذ سنوات...

المحقق: ربما كانت سحلية أخرى...

الزوج: لا توجد سحلية أخرى... إنها هى بنفسها...لم أبصر قط هنا سحلية أخرى...

المحقق: ولكن من الممكن أن تبصر هنا سحلية أخرى؟

الزوج: لم يحدث قط.. لم أبصر غير هذه السحلية... لم أبصر معها قط سحلية أخرى... لم أبصر قط اثنتين معًا... انها دائمًا واحدة... هى ذاتها... لم تتغير... إنى واثق من ذلك..(٣٢).

فى «يا طالع الشجرة» يجمع الحكيم كل الأزمنة فى زمان واحد، هنا نتعرف على تعامل فريد من نوعه للزمان فى المسرحية، الحكيم يجمع ما بين الماضى والحاضر والمستقبل فى وقت واحد وهو يعطينا مثالاً لمرونة الزمان والتعامل معه.

الخادمة: فى اليوم الأول لا، قال لى مادامت سيدتك لم تعد بعد نصف الساعة لم ينته، إنها دقيقة فى حسابها وإنى أثق فى هذا الحساب أكثر من ثقتى فى دوران الأرض، وفى اليوم التالى بعد الليلة الثانية:

المحقق: ماذا قال فى اليوم الثانى؟

الخادمة: قال إن من الممكن للأرض أن تكون قد توقفت يومًا عن الدوران؛ لحين حضور سيدتك فى موعدها.

المحقق: وفى اليوم الثالث؟

الخادمة: فى اليوم الثالث بدأ يعلق

الزوجة: المسكين!

المحقق: وماذا قال؟

الخادمة: قال إن بكرة الخيط التى اشترتها سيدتك وقد لفت بها ولا شك الكرة الأرضية لفتين، ولكن أن تلفها ثلاث لفات ببكرة خيط واحدة، هذا كثير.

إن الحكيم هنا يجمع ويخلط ما بين كل من الأزمنة فى زمن وبين كل الأشخاص فى شخص واحد، ويخلط ما بين الزمان والمكان، أو العكس، أى علاقة جدلية فى «الزمان» إن صح هذا الاصطلاح مجازاً، وهو رأى الحكيم، يشير بوضوح فى مقدمة «يا طالع الشجرة» إذ يقول: (بؤرة إحساسي التى تكونت هنا هى مسرحية بحتة، فالذى تمثلته فيها هى العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة مسرح بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها فى بعض تداخلاً مادياً كما تتداخل الألوان والخطوط والأشكال فى التصوير الحديث)(٣٣) وهو هنا كأنه يقطع باب الاجتهاد على كل مجتهد ولكنه يبقى الباب مفتوحًا للإبداع (لست أريد هنا تفسيرات خارجية)(٣٤) وهو لا يريد تفسيرات خارجة عن نطاق النص وهو يدرك أن النص هو الذى سيبقى ويعيش ويحمل مضمونه وشكله، يحمل تمردات كاتبه أو أفكاره أو أحلامه وطموحاته لذلك كان حريصًا على ألا يجعله مجالاً لتفسيرات قد تبدو بعيدة عن واقع النص بقدر ما هو الشعور بالنص ذاته (لست أريد هنا تفسيرات خارجية)(٣٥).

وهكذا نجد أن الحكيم أعطانا منذ مقدمة المسرحية دلالات خاصة لمتابعة فهم المسرحية، هو يعطينا مفاتيح عمل قد يجدها ضرورية وقد أجدها أنا كقارئ أو مخرج أكثر من ضرورية لأنها تنير طريقنا فى طبيعة القراءة، هو يجمع الشخص الواحد فى أكثر من مكان، وبأكثر من صوت، وفى أكثر من زمان، تجد بهانة تحاور بهادر فى مشهد قبل عودتها من الغيبة، وتجد بهادر يظهر فى بيته ومع المحقق وفى القطار يؤدى واجبه فى تفتيش السكك الحديدية وهو يعبر عن ذلك بوضوح إذ يقول: (إنما الذى أريده هو استخراج كل ما يتوقع وما لا يتوقع من نتائج فنية تشكيلية لهذه المقابلات المادية بين أحوال مختلفة لشخص واحد فى مكانين معًا وفى زمانين معًا(٣٦) وهو هنا لا يقطع على القارئ أو المخرج حبل التفكير والإبداع إنما يشترط لهذه القراءة أو لهذا المخرج أسلوبًا لا يسقط من خلاله مسرحيته فى تأويلات بعيدة (إذن بؤرة الإحساس هنا هى المسرح نفسه، وما يوضع على خشبته من تركيبات وتشكيلات مستوحاة من المنبع الشعبى)(٣٧). ويؤكد مرة أخرى فى مكان آخر على ضرورة الانطلاق فى عالم المسرحية (إن بؤرة الحساسية الفنية فيه واحدة هى حب البحث والكشف عن قيم فنية جديدة ووسائل تعبيرية أخرى، إن عصر البحث والكشف فى العلم عن أسرار علمية جديدة قد

جعل الفن أيضا يشعر بالغربة عن هذا العصر العجيب إذا لم ينهض هو أيضا ليبحث ويكشف)[٣٨].

حوارات «يا طالع الشجرة» فى غالبيتها تشكل معقولية وتدخل فى إطار الرمزية أكثر مما هى فى إطار العبث فقد اعتدنا أن نقرأ حوارات فى مسرحيات اللامعقول لكتاب الغرب تعبر عن انحلال منطق اللغة، وتفسخ اللغة ذاتها، لكن الحكيم يعطينا حوارات مبنية بناء لغويا محكما، والكثير منها مسبوك، وإن عدم فهم هذه الحوارات أحيانا ليس دلالة على تفسخ لغة الحكيم إنما لأن المشهد قد يحكم ذلك، أو أن الرمز بالأحرى هو الذى يتطلب الغموض، ولكننا بالنتيجة لا يستعصى علينا هذا الغموض بقدر ما نجد له العديد من الدلالات والتفسيرات التى تساعدنا على فك رموز هذا الغموض والوصول إلى فهم متعدد الجوانب، ويمكن هنا العودة الى حوارات عديدة مثل:

«تظهر الزوجة.. وهى فى نحو الستين.. شعرها أشيب وثوبها أخضر تحمل كرسيها وتجلس عليه.. وتأخذ فى شغل الإبرة تنسج ثوبًا.....»

الزوجة: (تلتفت إلى حيث يفترض وجود النافذة) اطلع يا بهادر... اترك شجرتك الآن وادخل.. الجو رطب...

الزوج: (وهو يدخل حاملاً أدوات الحديقة) أعرف عندما تبدأ الرطوبة فى الجو تدخل الشيخة خضرة مسكنها... لكن الذى لا أعرفه هو أن الرياح اليوم ساكنة، ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال... ما الذى أسقطها ؟!...

الزوجة: (وهى مشغولة بأعمال إبرتها) انا التى أسقطتها.. كانت أول ثمرة.. وأنا التى أسقطتها بيدى. لم يكن وقتئذ يريدها. بسبب الفقر.. لم يكن يملك شيئا بعد.. سوى دكان البقالة الصغير.. لم يكن بعد قد اشتغل بسمسرة الأراضى فى هذه الناحية المقفرة يومذاك... قال لى: اصبرى... لا تربكينى الآن بالخلف.

الزوج: (وهو ينظف أدوات الحديقة) وهذا هو الذى يربكنى حقا أن تكون الرياح اليوم ساكنة ومع ذلك...

الزوجة: ومع ذلك سمعت كلامه وفعلتها... فعلتها بنفسى.. وفى نفسى.. وجاء المال.. وأنشأنا هذا المنزل الصغير وهذه الحديقة...

الزوج: هذه الحديقة لا تتعرض لمساقط الرياح.. ومع ذلك عندما اهتزت شجرة البرتقال خفت على الزهر.. لكن الله سلم ولطف.

الزوجة: نعم الله سلم ولطف.. واجتزنا أيام الفقر.. وعندما جاء الفرج طلبنا الخلف.. لكن هيهات.. إنه السقط الأول ولا شك كان قد أثر فى رحمى... نعم هو السقط الأول..

الزوج: نعم... هذا السقط الذى حدث ليس على كل حال بشىء ذى بال.. إنه لا يعدو أن يكون ثلاث أو أربع ثمرات من البرتقال الأخضر الصغير فى حجم البندقة.

الزوجة: كان السقط فى الشهر الرابع.. كانت البنت قد تكونت وصارت فى حجم الكف.. إنى واثقة من ذلك..

الزوج: نعم.. إنى واثق من ذلك.. لأن الأغصان كانت تتحرك ببطء شديد..

الزوجة: نعم: انها كانت تتحرك فى بطنى.. شعرت بحركتها حركة بنت.. لأن حركة البنت يمكن أن تعرف، ولأنى كنت أيضا أريدها بنتًا...

الزوج: أنا أيضًا أريد هذه الحركة البطيئة... أو عدم الحركة على الإطلاق.. لأن الأغصان الساكنة تمنع الضرر عن الزهر أو الثمر فى المرحلة الأولى..[٣٩].

دعونا نقرأ حوارات المشهد التالى بين الخادمة والمحقق لنتلمس رفض أو عبثية الحكيم.

المحقق: ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة؟...

الخادمة: عندما تنادى عليه سيدتى...

المحقق: ومتى تنادى عليه سيدتك؟...

الخادمة: عندما يرطب الجو فى الجنينة...

المحقق: ومتى يرطب الجو فى الجنينة؟...

الخادمة: عندما تقول له سيدتى ذلك...

المحقق: ومتى تقول له سيدتك ذلك؟...

الخادمة: عندما أفرغ من عملى هنا وأتأهب للعودة إلى منزلى...

المحقق: ولماذا تعودين الى منزلك؟...

الخادمة: لأنى أبيت فيه دائما مع زوجى العاجز الكفيف الذى أجرى عليه...

المحقق: وعندما تأهبت للعودة إلى منزلك يوم الحادث.. كانت سيدتك هناك؟

الخادمة: لم تكن هنا...

المحقق: أين تكون اذن؟...

الخادمة: كانت قد خرجت...

المحقق: قبل أن تنادى زوجها كالمعتاد؟...

الخادمة: نعم... قبل أن تناديه... تركته فى الجنينة..

المحقق: لماذا؟...

الخادمة: قالت إنها لن تتأخر أكثر من نصف ساعة... مسافة الطريق... تشترى بكرة جديدة من خيط الغزل... تنسج به ثوبا صغيرا لبنتها...

المحقق: بنتها؟...

الخادمة: نعم.. بنتها بهية..

المحقق: وأين هى بنتها بهية؟...

الخادمة: لم تولد..

المحقق: لم تولد بعد؟.. ومتى ستولد؟..

الخادمة: لن تولد...

المحقق: وكيف تعرفين أنها لن تولد؟...

الخادمة: هذا شيء معروف...

المحقق: ولكنى أنا لا أعرف... أخبرينى...

الخادمة: كانت ستولد من أربعين سنة... ولكنها لم تولد...

المحقق: ولماذا لم تولد؟...[٤٠].

فى قراءة للحوارات السابقة المتبادلة بين المحقق والخادمة نرى بعداً آخر فكأن الحكيم قد عجز تمامًا فى إيجاد فعل حقيقى يتناسب مع الوضع المعيش على ضوء ما كتبه بعد ذلك من نقد لنفس الفترة.. وكأنى به قد أحس بأمور عديدة لاتتناسب مع حلمه، وعجز عن التعبير عنها؛ لا عجزا فنيا بقدر ما هو محدودية حرية التفكير فى تلك الفترة، والخوف من الخوض فى إشكاليات الحرية، لذلك فإن هذه الحلقة الفارغة من المعنى والهدف والذى يمثل خوارا فى حوار المشهد هو حالة عبث تدعو للسخرية مما يدور حوله فى إطار رمزية مغال فيها، إن استمرارية غناء «يا طالع الشجرة» وصوت القطار بعد هذا المشهد بعبرات واضحة يدل على أنه رغم فشل الإنسان فى تحقيق التخلص من خواء الحياة، وعبثها وعدم وجودها واختناقاتها، لايمكن أن يوقف الحياة أبداً، إن مظاهر العبث فى هذه المسرحية كثيرة جداً، ورموزها واضحة فى سياق الحوارات، فانقطاع العالم من حول هذين الزوجين وانقطاعهما عن العالم الخارجى خارج جدران منزلهما مظهر من مظاهر الانقطاع العبثى حتى عدم عمل بهادر الذى جاء كثيراً ما بين صفحة ٣٩-٤١ من المسرحية الذى نفهم منه أن لا عمل للزوج بهادر، وأن الهاتف لم يستخدم منذ أن أحيل إلى التقاعد، إن الحكيم فى المشاهد التى تلى ذلك يغالى فى عبثية الحياة لهذين الزوجين. فبالإضافة إلى انقطاعهما عن الحياة خارج منزلهما، وعدم وجود رواتب لهما أو أصدقاء أو معارف، فهما أيضًا منفصلان عن بعضهما وليس بينهما عامل مشترك حتى ولو كان خلافا، إن غربة بهادر وعدم جدوى حياته تزداد معاناتها حتى لتجده يعانى من غربة داخلية مع نفسه، غربة مريرة وكأن توفيق الحكيم يعكس

غربته التى تلمسناها من ابتعاده عن الناس، أو ما كان يسميه ببرجه العاجى ساعات تأملاته وهو خارج منزله، زواجه الذى تأخر كثيرا، رؤيته الخاصة ونظرته للمرأة، مما يجعلنى أتساءل مع نفسى هل بهادر هو الحكيم، حينما يعانى من غربته وسط مجتمع لا يتوافق معه ولا مع أحلامه؟! أم أن الدرويش هو الحكيم بأحلامه الأسطورية، وتطلعاته اللامعقولة لمستقبل أقل ما فيه عنصر الأمل؟.

أما المكان فقد حدده الحكيم مشيراً إلى بيت صغير وإذا ما انتقل فإنه ينتقل إلى محطة القطار أو عربات القطار، بمعنى أن المكان محدد بمعقولية حتى أننا نرى تفاصيل عديدة فى البيت، المكان الرئيسى للأحداث، فالحكيم يضع للمشهد صفات تجمع تفاصيل من حديقة صغيرة فيها شجرة برتقال وقد غالى الحكيم فى تحديد ماهية المكان وجعله فى (حى الزيتون)، حى من أحياء القاهرة، مع قدرة أى إنسان يقوم بإخراج المسرحية أن يغرب المكان على أسلوب بريشت الإخراجى فى فلسفته المعروفة فى الإخراج، لكن هذا التغريب هو تحصيل حاصل وليس أصلاً وارداً فى النص فالمخرج يمكنه أن يحيل المكان إلى أى بقعة فى العالم، لكن النص الذى نقرؤه يبقى على تحديد شكل وعنوان المكان دون تغريب وأن القطار الذى نحن عليه يعود إلى سكك حديد مصر بدون شك وكما هو واضح.

لقد دفعته الحياة التى عاشها بكل تناقضاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية لأن يكون منذ البدء متمردا رغم كونه رومانسيًا فى تفكيره وتكوينه، لكنه ظل متمرداً رغم هذه الرومانسية، لم يستطع أن يحقق أحلامه، ففشل كمتمرد عملى على المجتمع لكنه اختار الورق والكتابة مجالاً لهذا التمرد وهو يواجه المجتمع وأحيانًا يستسلم لتيار المجتمع الشديد (لقد أرغمتنى الحياة على المصارعة فى أمور كثيرة)[٤١] لكنه يؤكد عدم استسلامه الفنى بعد صفحة واحدة من القول السابق (إنى أعيش فى الظاهر كما يعيش الناس فى هذه البلاد، أما فى الباطن فما زالت لى آلهتى وعقائدى ومثلى العليا، كل آلامى مرجعها هذا التناقض بين حياتى الظاهرة وحياتى الباطنة)[٤٢] هو عين ثاقبة لكل ما يدور من حوله، وكل ما يدور من حوله له علاقة بفنه وثقافته ونتيجة لوعيه المتميز وروحه الحساسة المرهفة إنه يملك عين ناقد حساسة، يكتب لصديقه أندريه يقول: (أنشأوا فى وسط الخضرة المفروشة فى قلب الميدان «فى

طنطا » بناءً ظاهراً وهيكلاً بارزاً يكاد يشمخ على غيره من المبانى بجلال موقعه، أتدرى ما هذا البناء؟ إنه ليس أثراً تاريخيًا ولا نصبًا تذكاريًا، ولا معبداً فنيًا، إنه مرحاض عمومى، ومع ذلك فلا ننسى أننا نحن الذين أهدينا إليكم تلك المسلة الرائعة التى عرفتم قدرها فأخذتم لها أرحب مكان فى صدر باريس وهو ميدان الكونكورد)[٤٣] إنه يتألم كثيراً كلما يمعن النظر من حوله بحثا عن الجمال الذى يفترضه فى بلاده (من المسئول عن قتل روح الفن فى مصر وقد كانت هى منبع الفن منذ القدم)[٤٤] إنه ولد والفن يسرى فى دمه، وهذا ما جعله يعيش هذه المعاناة الشديدة الألم ويتساءل كلما كتب إلى أندريه فى زهرة العمر (وا أسفاه مات ذلك الفنان رحلت روحه فى جسد رجل قانون)[٤٥] ولكنه يتساءل أيضًا فى نفس السطر (أترى الفنان يا أندريه يبعث من موته يومًا؟)، ولكن التساؤلات لم تكن تكفى أن تعيد الحياة لروح الفنان توفيق الحكيم، لذا تجده يصرخ خوفًا من الانهيار والانهزام أمام المجتمع (أندريه أخشى أن يحطمنى المجتمع، يحطم الفنان فىّ، ربما كان قد حطمنى وكسرنى، ولكننى أقاوم)[٤٦]. لكنه لم يستسلم كان دائم البحث عن مخرج لأزمته التى يعانيها وضيق المكان والمجتمع والعقل الذى يسجنه، إنه يريد التمرد منذ البداية، إنما يطلق عليه تعبيراً مقاربًا للمنطق العام فهو يقول (وجدت كل طبيعتى وما تنطوى عليه من حمق وجنون، لقد وجدتِ على الأقل سنداً وأساسًا لرغبتى المحرقة فى الخروج على ما أسميه المنطق العام وأقصد المنطق المبنى على فروض عامة مصطلح عليها غير متنازع فى صوابها)[٤٧]، إن تمرده بل ثورته بدأت تماما بعد عودته من فرنسا، وهو يرى أن كل أحلامه التى بناها لنفسه ولعقله ولفكره الذى انطلق هناك دون قيد قد ماتت، ودب اليأس فى نفسه لكنه لايجد بداً من أن يحطم كل ما من حوله (لا يشغل عقلى الساعة غير شىء واحد، ولا يلذ لى إلا أمر واحد، تحطيم كل شىء، تحطيم كل شىء هام، وأبدأ بمستقبلى الذى يلوح لى أنه بدأ ينفتح عن وظيفة فى القضاء، حبذا لو استطعت تحطيمه لأهيم على وجهى فى بلاد الأرض، لاتحدنى غاية ولا يوقفنى غرض)[٤٨] كل ذلك دفعه لأن يعيش فى قلق دائم ووحدة غريبة مع نفسه وخارجها، وهو يجد أن نفسه ظلت حبيسة هذا القلق وهذه الأحلام التى ظل أسيرها حتى نهاية عمره، إن أحلامًا كثيرة ظلت بلا تحقيق، وظل عدم تحقيقها يؤرقه ويقلقه، بل ويؤلمه أيضًا (إنى معبد

يتصاعد من جوفه لا بخور الإيمان بل بخور الشك والقلق، إنى أتألم ألمًا لا يراه أحد، إذ لا يظهر على وجهى شيء غير هدوء الرضا، هنالك دودة دائمة الوخز، دائبة النخر فى قلب هادئ المظهر رائع النظر.. كالكمثرى الذهبية... حياتى كلها ليست سوى قارب ثمل...)[٤٩].

ظل الحكيم يحلم فى تحقيق حياة غير التى عاشها، وإذا ما كنا قد ذكرنا فى ما سبق بعض طروحاته المباشرة لما كان يريده، فإن العديد من الحوارات التى وردت فى «يا طالع الشجرة» تنم بهذا الحلم الذى أجده لم يتحقق للحكيم، الأمر الذى جعله يتمرد بشكل واضح فى هذه المسرحية معتمداً الرمز ولا معقولية الشكل والموضوع.

(الزوج: أنا أيضًا كنت أريد هذه الحركة البطيئة... أو عدم الحركة على الإطلاق؛ لأن الأغصان الساكنة تمنع الضرر عن الزهر أو الثمر فى المرحلة).

إن الولادة/ الحلم، ظلت تراود شخصيات الحكيم فى يا طالع الشجرة، كانت أمنيات بهانة بولادة بهية التى أسقطت أو أجهضت.

الزوجة (...لو أنى فقط تركتها... انظر... انظر ها هى فى يومها السابع وكأنها طفلة عمرها سنة... ها هو الاحتفال بسبوعها... انظر إلى الشموع.. اسمع دق الهون...)[٥٠].

لم يكن الحكيم ساذجًا حتى يكتب مسرحية مثل «يا طالع الشجرة» دون دلالات وإسقاطات وترميز حتى لنتساءل.. من هى الشيخة خضرة..؟ ولماذا اختفت. ولماذا اختفت الزوجة؟ وما علاقة ذلك بحلم الحكيم؟ حتى لنرى فى ص٦٢ من المسرحية أن المحقق يتكلم عن الواقع وبهادر الزوج يتحدث عن الحلم، الشيخة خضرة، خضرة بالذات، والتزاوج بينها وبين بهادر.

المحقق: هذا شيء معروف منذ أيام...

الزوج: ولكنى لم ألاحظ ذلك إلا اليوم..

المحقق: لم تلاحظ اختفاء زوجتك إلا اليوم!؟

الزوج: لا أتكلم عن زوجتى..

المحقق: عمن إذن؟

الزوج: عن الشيخة خضرة..

المحقق: آه... السحلية...

الزوج: اختفت هى الأخرى... اختفت...

المحقق: كيف عرفت؟...

الزوج: ليست موجودة فى الحديقة...

المحقق: هل أنت واثق؟

الزوج: كل الثقة...

وهكذا نتساءل عن العلاقة بين الزوجة وخضرة، والزوج وكل ما يدور فى هذا الحوار... لماذا اختفت (السحلية- خضرة- الزوجة) أهو اختفاء الحلم؟ أهو التعبير عن رفض الواقع الذى يشكل حلقة الحياة عند الحكيم، إنه يواصل الترميز فى هذه المسرحية من خلال وسائل الفن المتاحة له خاصة فى الشكل والحوار، وتراه سرعان ما ينتقل من الحلم إلى روح سلطوية محكمة للرأى الآخر متمثلة فى المحقق الذى هو بالضرورة السلطة.

الزوج: أقول أن هذا الشعور طبيعى، ألم تفكر أنت يوما فى قتل زوجتك؟

المحقق: وأنت؟ هل فكرت؟

الزوج: إنى أسألك أنت

المحقق: بل أنا الذى أسألك

الزوج: أجبنى أنت أولا

المحقق: أنا الذى يسأل وأنت الذى تجيب

الزوج: يهمنى أن أعرف شعورك

المحقق: وأنا يهمنى أكثر منك وبحكم وظيفتى الرسمية... ألم تفكر يومًا فى قتل زوجتك؟[٥١]

إن النص محمل بالرموز والإسقاطات التى أشك أن الحكيم كان قادرا على طرحها بشكل مباشر لما قدمته آنفا فى متن الدراسة وهو فى كل حوار يصادفنا يمكننا أن نحمله دلالة ما أو إسقاطا، فالحلم يتجدد بأشكال مختلفة، ليصل فى صفحة(٧٠) معلقًا بشجرة البرتقال العجيبة التى يزرعها بهادر، شجرة بكل هذه الثمار وبكل هذه الصفات على أن تسمد بسماد من نوع آخر غير الذى اعتاده الفلاحون.

(الزوج: ما من شك أن هذا يسرها، أن يتحول جسدها كله إلى سماد، سماد من نوع جيد يغذى الشجرة فتنتج برتقالاً عظيم الثمر، وهى التى تهتم اهتمامًا بالغًا بالنمو العظيم)[٥٢].

إن رمز الشجرة المحملة بالبرتقال «وبالثمر العظيم» والمسمدة بجسد الإنسان يحيرنى وأخشى أن أذهب بعيداً فى إسقاطه على واقع الحكيم انطلاقًا من حلمه ورفضه وتمرده، فالزوج هو الآخر مثل الذى خلقه على الورق لا يعيش إلا بالحلم والأمل، وهو غير قادر على الإفصاح مثل الحكيم، ولكنه لا يتوانى من الإعلان عن رفضه بأسلوب آخر.

الزوج: ولكنى لا أشكو من شيء

المحقق: عدم شكواك ليس دليلاً على الرضا

الزوج: دليل على ماذا إذن؟

المحقق: على اليأس

الزوج: بالعكس.. أنا لا أعيش إلا بالأمل

المحقق: بأمل الخلاص من زوجتك؟[٥٣]

إن الرموز والدلالات هنا ليست سهلة وسطحية بقدر ما هى غامضة ومعقدة

وتحتاج إلى سبر غور وتحليل دقيق وعميق للوصول إلى ما يقصده فعلا الكاتب، وهذا النهج قد اتخذه الحكيم فى يا طالع الشجرة، عن أساليبه السابقة رغم أنه أنتج فى أغلبها أسلوبًا رمزيًا دلاليًا، فنحن إزاء روابط مفككة كسمات من سمات العبثية، لا منطقية فى الأحداث التى تدور وتتشكل داخل أزمنة وأمكنة متداخلة، حتى ليصعب تفكيكها لإعادة بنائها، إننا أحيانًا نقف إزاء رموز أقرب إلى التجريد منها إلى التجريب، خاصة وهو يقودنا بوعى إلى الدخول إلى عوالم أسطورية لبعض أحداث المسرحية، فاختفاء الزوجة شكل من أشكال الأسطورة المحمل بالرموز والمشاهد التى تحيا على الخشبة أو الورق، مشاهد ديناميكية تحمل جرعات من الدراما تجعلنا نرتبط بمتابعة المسرحية وأحداثها دون اعتراض أو رفض.. وهذه قدرة يتميز بها الحكيم عن غيره من الكتاب، وهو يمارسها عن وعى وإدراك وبقصدية كاملة لاتخضع لعامل المألوف، بقدر ما يقصد ذلك فى اللامألوف أو اللامعقول للوصول إلى المعقول أو للوصول إلى تقريب الرمز والدلالة، فالحكيم فى هذه المسرحية يربط -بدلالات كثيرة- بين شخوصه علاقات ويطرح أسئلة عديدة وتظل هذه الأسئلة لاتحمل جوابًا واضحًا روتينيًا أو طبيعيًا إنما تتحمل الإجابة أكثر من زاوية للوصول إلى الدلالة، مثلما يدفع بالمسرحية إلى التنامى وبلوغ التكامل الفنى بنمو أحداثها، على الرغم من عدم ترابطها وحواراتها وعبثيتها الظاهرة، ورمزها الباطن وفق تناقضات الحوارات والأحداث، وهنا نتلمس عدم قدرتنا على تحقيق المعانى الدقيقة التى يطرحها الحكيم من خلال مفهوم خارجى للحوار أو تلقى حدث ظاهر إلا من خلال حركة الداخل بالعلاقة الجدلية بين لامنطقية الحوار ولامعقولية الحدث بل ولامعقولية العلاقة بين الشخصيات والأحداث التى تشكل جوهر المسرحية، لذا نتساءل ترى ما هى علاقة خضرة بالسحلية؟ أو علاقة الزوجة بخضرة؟ أو البقرة بالشجرة؟ أو كل الأحداث بأغنية الأطفال اللامعقولة فى معانيها الظاهرة:

يا طالع الشجرة   هات لى معك بقرة

هل هناك بقرة ما فوق الشجرة؟.. هل يعقل ذلك..؟

أو: يا طالع البقرة   هات لى معك شجرة(٥٤)

فالرمز هنا معكوس ومرتبط بلامعقولية ولامنطقية، ترتبط بجدلية الحياة واستمراريتها، ولها علاقة جذرية تاريخية بحضارة الإنسان ومنه الحضارة الفرعونية - الإسلامية- العربية وهما رمزان (البقرة- الشجرة) للعطاء والخير، وأرى أن لهما علاقة أيضا بحلم الحكيم فى الخير الذى كان يتمناه لمصر من وجهة نظره هو، الذى لم يتحقق حتى ولا فى ثورة يوليو ١٩٥٢، وهو الذى ظل مرتبطًا بشدة ويتعصب بثورة ١٩١٩ التى انتهت بفعل التطور الإجبارى للعالم والعلاقات التى تحكم هذه الكرة والقوى التى تغيرت. وقد كان الحكيم شاهداً على أحداث قرن من الزمن، لكن الحكيم كان يحلم بالمستحيل فشجرته الرمز كان يأمل لها أن تكون شجرة فريدة من نوعها أسطورية الشكل والعطاء خاصة وهى فى حديقة من حدائق ضاحية الزيتون فى قلب القاهرة المكان الذى يحلم الحكيم أن يجده ذات يوم أقرب إلى الجنة التى لم تتحقق حسب تقديره.

المفتش: هل تعرف ماذا أطلب من حياتى؟

الدرويش: يا طالع الشجرة هات لى معك بقرة تحلب وتسقينى بالملعقة الصينى

المفتش: يظهر إنك عرفت

الدرويش: العارف لايعرف

المفتش: إذن لا حاجة بى إلى الشرح

الدرويش: هناك فى ضاحية الزيتون

المفتش: ضاحية الزيتون!!

الدرويش: هناك سوف تجد

المفتش: أجد ماذا ؟

الدرويش: الشجرة، فى الشتاء تطرح البرتقال

وفى الربيع المشمش وفى الصيف التين وفى الخريف الرمان(٥٥)

الشخصيات هنا تهذى أو تقول حوارات غير مركبة مع الحوار السابق والتالى، ولكنها تعطى دلالات خاصة. فى هذا المشهد بالذات، ومع هذيان الدرويش -إن صح تعبيرى- أكثر من دلالة ورمز، فإننا هنا إزاء البحث عن كل شيء أخضر، عن جمال الحياة وعطاء الشجرة دون انفصال عن رموز السحلية، الشيخة خضرة، والزوجة، وكل الشخوص الأخرى والتى تحمل معها دلالاتها ورموزها وترتبط أحيانا بأساطير قديمة ودلالات استعارها الحكيم من تراثه الشعبى مثل السحلية التى سماها الشيخة خضرة كإضفاء نوع من القدسية عليها فى حين أن لها جذرا تاريخيًا بعيداً تشير إليه تسعديت آيت حمودى (قد يسعفنا قليلا ما يحيط بالسحلية من ظلال أسطورية إذ إنها قد ترمز إلى العقل الباطن الذى يقوم بعملية التطهير)[٥٦]، وتضيف فى الهامش ما ذكره الدكتور عبد المنعم إسماعيل فى مقاله بمجلة المسرح ع٦٤ سنة ١٩٦٧ (إن السحلية التى تعبر فى بعض النقوش القديمة عن عنصر الزئبق، الصورة الأصلية للحياة هى النموذج الأصلى لزوجة الفيلسوف الابن أو الباحث عن المعرفة، وهناك شكلان يمثل الأول كيف تخلقت السحلية فى الزئبق والشكل الثانى صورة للنموذج الأصلى الذى يجمع بين السحلية والمرأة المكتملة الأنوثة باعتبارهما وجهين لشيء واحد)[٥٧].

وفى إطار الترميز نفسه نجد أن عمر بهادر يطابق عمر الحكيم عند كتابته المسرحية ذاتها، ترى هل جاء هذا التطابق عفويًا أم مقصوداً، وعندى أنا لاعفوية فيما يكتبه الحكيم خاصة فى هذه المسرحية وفى مقطع تحديد عمر الزوج بالذات؛ لأن الدلالات واضحة الترميز هنا بل أكثر وضوحا.

المحقق: خذ عندك يا سيدى، أولا الخيانة الزوجية

الزوج: هذه مستبعدة.. أنا فى الخامسة والستين وامرأتى فى الستين وليس فى أحدنا مطمع

المحقق: إذن المسألة مالية

الزوج: هذه أيضا مستبعدة.. إنها فقيرة لاتملك غير هذا المنزل الصغير جداً، كما ترى ومن السخف أن أقتلها من أجله ولا ضرورة لذلك على الإطلاق

المحقق: ثالثا عدم توافق الطباع

الزوج: هذا ليس سببا يدعو إلى القتل

المحقق: بالعكس.. هذا من أهم الأسباب للقتل العصرى ألم تسمع عن قضية قتل فيها الزوج زوجته خنقًا؛ لأنها تحب دائمًا إلقاء الأسئلة؟ وزوجة دست السم لزوجها؛ لأنه يرفض دائمًا إبداء رأيه فى تسريحة شعرها؟[٥٨]

إن بهادر ظل يبحث عن حقيقة أسباب اختفاء زوجته -السحلية- الشيخة خضرة، تمامًا كما هو الحكيم فى بحثه الدؤوب عن المعرفة عبر حياته اليومية والشخصية والحقيقة عبر شخصيات مسرحياته التى كتبها.

(الزوج: مجرد تركى بغير إجابة عن سؤالى البسيط لن يدعنى أهدأ، هل فهمت قصدى الآن؟)[٥٩]

إن شخصيات مسرحيات الحكيم دائمة البحث عن الحقيقة والمعرفة عبر صراعاتها الداخلية الذاتية فى إطار مواجهاتها لمشكلاته الذاتية داخل شخوصها وليس خارجها، إننا هنا فى إطار البحث عن قلب الحقائق وجوهرها لا فى إطار الحقائق الواضحة أو السهلة أو الهشة لا فى أبعد حدود البحث والعمق فى سبر غور الأشياء، فمثلا نحن إزاء رمز شجرة بهادر العجيبة التى ظلت فى المسرحية تعبر عن فلسفة خاصة.

الزوج: ولكن سيدنا الشيخ يزعم أنى قتلت بسبب الفلسفة

الدرويش: فلسفة العصر...

الزوج: (للمحقق) أسمعت؟... ها هو ذا يكررها...

الدرويش: فلسفة العصر موجودة فيك... وفلسفة الشجرة موجودة فيها...

الزوج: فلسفة الشجرة؟...

الدرويش: نعم...

الزوج: وما هى فلسفة الشجرة؟...

الدرويش: تنتج ولا تسأل... تنتج زهراً ولاتشمه وثمراً ولا تأكله... ولا تسأل لماذا؟... ولا يعذبها السؤال عن جواب لن تتلقاه أبداً...

الزوج: حقًا... هذا شيء جميل من الشجرة... ولكن ما دخلى أنا فى هذا؟...

الدرويش: إنك لست شجرة...

الزوج: هذا بديهى...

الدرويش: ولذلك ستقتل زوجتك إن لم تكن قتلتها؟...

الزوج: هل فهمت شيئًا يا سيدى المحقق...(٦٠)

إننا إزاء قتل من أجل الفلسفة، أى المعرفة، أى الحقيقة، وإذا كان هناك من استعار النية فى القتل مثل كاسونا فى «مركب بلا صياد»، فإن الحكيم يجعل القتل من أجل المعرفة الحقيقية واحداً من رموز شجرته العجيبة التى تكمن فيها فلسفة الحياة، وهنا يؤكد تشبيهه بالشجرة الرمز واستعداده للموت من أجل «شجرة الفلسفة» أو حقيقة الشجرة، هنا اصرار بهادر على معرفة الحقيقة يدعونا؛ لنحمل النص هنا أكثر من معنى وترميز ودلالة.

الزوج: لا داعى للإمعان، قرارى جاهز، ولا رجوع فيه ولاشيء يجعلنى أخاف أو أحجم، ولو حكم على بالإعدام لأن حياتى بعد ذلك لن تساوى شيئًا(٦١).

لقد تكررت المشاهد التي لها علاقة بالشجرة، بل إن كل ما بنى في المسرحية يرتبط جدلا بالشجرة، حتى اختفاء الزوجة له هذه العلاقة الجدلية، أو موتها الحقيقى فى النهاية، وكذلك سير التحقيق أو ثمارها العجيبة التى يأمل بهادر أن يحصل عليها، وهكذا نجد أنفسنا هنا أسيرى الرمز والدلالة فى كل حوار أو حركة حتى سجن الزوج غير المنطقى أو المبرر، ما دلالاته وما إسقاطاته، فبالإضافة إلى واقع الحياة السياسية والفكرية التى عاشها الحكيم نجده يفصح عنها بشكل مباشر فى سجن العمر وفى عدة أماكن من حواراته فى هذا الكتاب (فما أنا إلا سجين رغبته هو (والده) التى لم يحققها، بل إنى سجين أشياء كثيرة أورثنى إياها فيها الطيب وفيها الردئ)

ويقول أيضا: (هذا السجن الذى أعيش فيه من وراثات كأنها الجدران، هل كان من الممكن الخلاص منها) وصرخته المعروفة فى نفس النص (أنا سجين فى الموروث)هذا من ناحية حياة الحكيم الشخصية إلى جانب ما ذكره فى أدبياته الأخرى أو فى حواراته مع د. غالى شكرى، إن سجن بهادر واجهة من واجهات الرفض الواضحة، والتمرد على واقع لم يستطع الحكيم مواجهته مباشرة أو علنا؛ فحوله إلى مشهد رمزى ينتهى بالحلم فى ولادة جديدة فى إطار فلسفة العبث.

الزوج: الشعور بأنك جنين عاد إلى بطن أمه، يتغذى من الداخل، ويتنفس من الداخل، وينتظر يدا تجذبه إلى الخارج فى وقت من الأوقات

الزوجة: حبذا لو عادت إلى البطن وخرجت حية

الزوج: ذلك إن لساعة الخروج فرحة لا تعادلها فرحة

المحقق: طبعًا: ساعة الإفراج فرحة دائمًا للسجين

الزوج: ساعة خروج البذرة من بطن الأرض خضراء حية

الزوجة: حبذا لو عادت إلى البطن وخرجت حية(٦٢)

هذا التداخل فى الدلالات والرموز بين خروج البذرة والجنين والخروج من السجن والعودة إلى الرحم تشكل تداخلا فلسفيًا يشكّل جزءًا من رؤى الحلم عند الحكيم، ويعبر بالضرورة عن التعويض عن الواقع المادى المأزوم الذى أحاطه، أو الذى لم يكن سعيداً به -على الأصح- فى إطار زمن موظف، متداخل هو الآخر ومتشابك مع المكان كما أسلفت تمامًا، مثلما فعل فى أهل الكهف، حين وظف الزمن لرفض الحاضر هروبًا إلى الحلم، ونحن هنا إزاء زمن موظف بدائرة محكمة البناء يصعب تفكيكه، لأن تفكيكه انهيار لبناء المسرحية التى نحن بصددها وهو جزء من لعبة الحكيم فى هذه اللعبة المسرحية التى أجاد فى خلقها، فهو من جهة يقدم مسرحية رمزية ذات دلالات عديدة متداخلة ومتنافرة ومتجانسة، وإسقاطات لا نريد أن نتبعها عبر علاقات الحكيم الجدلية الحياتية والفكرية حتى لانسقط فيما لا نحسد عليه، وبين فلسفة جديدة فى بناء المسرحية معتمداً على العديد من عناصر مسرح العبث دون أن يكون صورة مكررة

لأسلافه فرسان الاتجاه فى الكتابة وهو بهذا يشكل لنفسه منهجه الخاص بين مناهج العبث التى آمن بها العديد من كتاب اللامعقول ليؤكد تميزه، وتفرده، وهو الذى وضح علاقته بهذه الرموز مثلما وضح منهجه فى كتابة هذه المسرحية فى المقدمة التى تصدرت المسرحية.

الخلاصة

ومهما تحدثنا عن تفاصيل المسرحية فإن الأسئلة تظل تطرح نفسها دون أن نجد إجابة كاملة لها.. أسئلة تتعلق بالظروف السياسية والحياتية التى عاشها الحكيم «فيا طالع الشجرة» إضافة إلي أنها تطرح أسئلتها المتعلقة بشكلها لتشكل نموذجًا لرفض الحكيم وتمرده على الشكل السائد فى المسرح المصرى حينذاك فإن مضمونها أيضًا يطرح أسئلته، والتى تعبر بمجموعها عن رفضه للواقع السياسى والفكرى الذى كان سائداً فى العصور المختلفة التى عاشها الحكيم، لكن سؤالاً آخر تطرحه التجربة المسرحية ذاتها، وهو إلى أى مدى أثرت «يا طالع الشجرة» فى المسرح المصرى، والعربى؟ وما هو حجم تأثيرها على النتاج المسرحى الذى جاء بعد كتابة الحكيم لمسرحية «يا طالع الشجرة»؟ والجواب سهل وبسيط؛ لأن تأثيرها لم يتعد بضع مسرحيات كتبت فى مصر لاغير على حد علمى، وإن مسرح العبث ذاته لم ينتشر كثيرا فى مسرحنا العربى علي الرغم من انتشاره فى أوروبا، لكن مسارحنا ظلت فى حل منه بشكل عام، على الرغم من خوض المسرح العربى لتجارب مختلفة فى إطار مسيرته المعاصرة والتأثر الواضح بكل ما ظهر فى أوروبا من المنهج البريشتى (نسبة إلى برتولد بريخت)، إلى الرمزى، فالسياسى، فالمسرح الفقير وصولا إلى المنودراما، إضافة إلى التجربة العربية فى البحث عن شكل عربى للمسرح...إلخ، وكظاهرة مسرحية لابد من طرح الأسئلة للبحث عن الأسباب التى أدت إلى هذه النتيجة، بمعنى أن «يا طالع الشجرة» على الرغم من أهميتها الفكرية والفنية، وكونها تشكل منعطفًا ومرحلة لا فى حياة الحكيم الفكرية، بل والمسرح العربى بالذات أنهت مرحلة معينة من حياة الحكيم، إذ توقفت التجربة بشكل عام، فى حين استمرت تجارب الاتجاهات الفنية الأخرى.

الهوامش:

١ - د. غالى شكرى/ ثورة المعتزل- الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٤ ١٩٩٥.

٢ - د. غالى شكرى/ نفس المصدر السابق.

٣ - د. محمد القاضى/ تحليل النص المسرحى- دار الجنوب للنشر- تونس ١٩٩٧.

٤ - د. فاروق عبدالوهاب/ دراسات فى المسرح المصرى- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

٥ - توفيق الحكيم/ مسرحية أهل الكهف- مكتبة دار الآداب ومطبعتها الجماميز- مصر.

٦ - توفيق الحكيم/ نفس المصدر السابق.

٧ - د. فاروق عبدالوهاب/ نفس المصدر السابق.

٨ - د. مارينا ستاغ/ حدود حرية التعبير- ترجمة طلعت الشايب دار شرقيات- القاهرة- ط١ ١٩٩٥.

٩ - فاروق عبد القادر/ ازدهار وسقوط المسرح المصرى- وزارة الثقافة والإرشاد القومى- دمشق ١٩٨٣.

١٠- توفيق الحكيم/ عودة الوعى- دار الشروق- بيروت ١٩٧٤ ص٦٤.

١١- توفيق الحكيم/ نفس المصدر السابق ص٧٥.

١٢- توفيق الحكيم/ نفس المصدر السابق ص٨١.

١٣- توفيق الحكيم/ نفس المصدر السابق ص ٨٥-٨٦-٨٧- وكذلك يمكن الرجوع إلى ثورة المعتزل للدكتور غالى شكرى ص٤٦٤.

١٤- د. غالى شكرى/ ثورة المعتزل -الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

١٥- د. غالى شكرى/ نفس المصدر السابق.

١٦- د. مارينا ستاغ/ نفس المصدر السابق.

١٧- توفيق الحكيم/ التعادلية.

١٨- د. غالى شكرى/ نفس المصدر السابق.

١٩- د. غالى شكرى/ نفس المصدر السابق.

٢٠- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- مكتبة الآداب ومطبعتها- الجماميز- القاهرة ص٦٢-٦٣.

٢١- توفيق الحكيم/ نفس المصدر السابق.

٢٢- توفيق الحكيم/ نفس المصدر السابق ص٦٤.

٢٣- توفيق الحكيم/ سجن العمر- المطبعة النموذجية- ١٩٦٤- القاهرة ص٢٨٧.

٢٤- توفيق الحكيم/ نفس المصدر السابق ص٢٨٨.

٢٥- توفيق الحكيم/ نفس المصدر السابق ص٢٨٨.

٢٦- توفيق الحكيم/ نفس المصدر السابق- المقدمة.

٢٧- د. لويس عوض/ دراسات فى النقد والأدب- المكتب التجارى للطباعة والنشر- بيروت- ط١ ١٩٦٣.

٢٨- د. غالى شكرى/ نفس المصدر السابق.

٢٩- د. غالى شكرى/ نفس المصدر السابق- حوار منسوب لتوفيق الحكيم.

٣٠- د. غالى شكرى/ نفس المصدر السابق- حوار منسوب لتوفيق الحكيم.

٣١- د. غالى شكرى/ نفس المصدر السابق- حوار منسوب لتوفيق الحكيم.

٣٢- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر السابق ص ٦١/٦٢/٦٣.

٣٣- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- ص٣٩ المقدمة.

٣٤- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- ص٣٩ المقدمة.

٣٥- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- ص٣٩ المقدمة.

٣٦- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- ص٣٦.

٣٧- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- ص٤٠.

٣٨- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- ص٤٠.

٣٩- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- ص ٥٤-٥٥-٥٦.

٤٠- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- ص٤٦-٤٧.

٤١- توفيق الحكيم/ زهرة العمر- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.

٤٢- توفيق الحكيم/ زهرة العمر- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.

٤٣- توفيق الحكيم/ زهرة العمر- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.

٤٤- توفيق الحكيم/ زهرة العمر- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.

٤٥- توفيق الحكيم/ زهرة العمر- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.

٤٦- توفيق الحكيم/ زهرة العمر- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.

٤٧- توفيق الحكيم/ زهرة العمر- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.

٤٨- توفيق الحكيم/ زهرة العمر- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.

٤٩- توفيق الحكيم/ زهرة العمر- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٨.

٥٠- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر.

٥١- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر.

٥٢- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر.

٥٣- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر.

٥٤- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر.

٥٥- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر.

٥٦- تسعديت ايت حمودى/ أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم- دار الحداثة- بيروت- ط١ ١٩٨٦.

٥٧- تسعديت ايت حمودى/ نفس المصدر السابق.

٥٨- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر السابق.

٥٩- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر السابق.

٦٠- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر السابق.

٦١- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر السابق.

٦٢- توفيق الحكيم/ يا طالع الشجرة- نفس المصدر السابق.

المصادر:

١ - يا طالع الشجرة- توفيق الحكيم- مكتبة الآداب- القاهرة- ١٩٨٥.

٢ - سجن العمر- توفيق الحكيم- مكتبة الآداب- القاهرة- ١٩٦٤.

٣ - زهرة العمر- توفيق الحكيم- الهيئة المصرية- القاهرة- ١٩٩٨.

٤ - قالبنا المسرحى- توفيق الحكيم- مكتبة مصر- القاهرة- ١٩٦٧.

٥ - عودة الوعى- توفيق الحكيم- دار الشروق- بيروت- ط٢- ١٩٧٤.

٦ - أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم- تسعديت ايت حمودى- دار الحداثة- بيروت- ١٩٨٦.

٧ - الخيال العلمى في مسرح توفيق الحكيم- د. عصام بهى- وزارة الثقافة والإرشاد القومى- دمشق- ١٩٨٣.

٨ - ازدهار وسقوط المسرح المصرى- فاروق عبدالقادر- وزارة الثقافة والإرشاد القومى- دمشق- ١٩٨٣.

٩ - دراسات فى النقد والأدب- د. لويس عوض- المكتب التجارى للطباعة والتوزيع- بيروت ١٩٦٣.

١٠- قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر- د. عز الدين إسماعيل- دار الفكر العربى ١٩٨٠.

١١- ثورة المعتزل- د. غالى شكرى- الهيئة المصرية- القاهرة- ١٩٩٥.

١٢-الدراما التجريبية فى مصر- د. حياة جاسم محمد- دار الآداب- بيروت ١٩٨٣.

١٣- فن المسرحية- د. عبدالقادر القط- المصرية العالمية للنشر ١٩٨٣.

١٤- دراسات فى المسرح المصرى- د. فاروق عبدالوهاب- الهيئة المصرية- ١٩٩٢.

١٥- حدود حرية التعبير- د. مارينا ستاغ- دار شرقيات- القاهرة ١٩٩٥.

ملاحظات جمالية على إبداع
توفيق الحكيم

عز الدين المدنى

١) توفيق الحكيم كاتب مسرحى مؤسس لا للمسرح المصرى الحديث فقط بل للمسرح الحديث فى العالم العربى. والنوع المسرحى الذى نقصده هو ما أسماه توفيق الحكيم بالمسرح الذهنى. أما فكرة التأسيس هنا فهى تشتمل على دلالات كثيرة، منها ما هو تاريخى ونقدى وتقييمى، ومنها ما هو جمالى. وسأتعرض إلى بعض دلالاته لاحقا بوصفى كاتبا مسرحيا منذ ثلاثين سنة، ومهتما بإشكالية الإبداع، وبجماليات الأجناس الأدبية والفنية منذ زمن ليس بالقصير.

٢) أصل توفيق الحكيم المسرح من حيث هو جنس أدبى قائم بذاته، متفرد ، مستقل عن الأجناس الأدبية الأخرى مثل: القصة، والرواية، والمقال. إذ لم يكن فى عهد توفيق الحكيم جنس خاص بالمسرح، رغم وجود مؤلفين عرب سابقين عليه كانوا يكتبون لخشبة المسرح مثل مارون النقاش، وإسماعيل عاصم، ويعقوب صنوع، ومحمد تيمور، ومحمد الجعايبى وغيرهم[1]... ولكنهم لم يؤسسوا جنس المسرح الأدبى.

٣) بفضل ما كان يتمتع به توفيق الحكيم من ثقافة شاملة، حسب تعبيره، أصل جنس المسرح فى التربة الثقافية المصرية، وفيما بعد العربية. والثقافة الشاملة هى وفق تحديده لها: ثقافة الفكر، وثقافة العين، وثقافة الأذن مع ترويض المشاعر والأحاسيس وتربيتها تربية ذوقية راقية. وأكد أنها ثقافة موسوعية مثل التى كان يمارسها أهل عهد النهضة فى تاريخ الحضارة الأوروبية. وحينئذ، فتح توفيق الحكيم فن المسرح على الأدب والفلسفة، بشكل عميق، ناصع، أخاذ ، ولم يكن كذلك من

قبل. لذلك رحب كبار المثقفين والمفكرين المصريين من أمثال مصطفى عبدالرازق وطه حسين بالمسرحيات الذهنية لتوفيق الحكيم، ونوهوا بها، واعتبروها إيرادا أدبيا وفكريا بالغ الأهمية لفن المسرح، وارتفاعا به من مجرد تلهية للجهال «بالإضحاك والإبكاء»، ومن إغراء المتعلمين والتغرير بغرائزهم البسيطة، إلى السمو الفكرى، وإلى التفكير، وإلى مناقشة فيما يقال لهم عبر الحوار المسرحى المنشور فى شكل كتاب، أو الملقى من خشبة المسرح.

٤) لاحظ النقاد أن الكاتب يستطيع أن يكتب أجمل الأساليب وأرقاها، وأعقد الأفكار الفلسفية وغير الفلسفية، وأدق المشاعر، وألطف الأحاسيس وتلوناتها الشتى لا فى قصيدة أو قصة أو رواية أو مقال فقط بل فى مسرحية أيضا، لا سيما وتوفيق الحكيم قد أقام الدليل القاطع أكثر من مرة على أن المسرحية كفيلة بأن تستوعب ما تستوعبه الأجناس الأخرى من إشكاليات، وشخوص، ومواقف، وأزمنة، ومشاعر، وأوضاع. ولكل جنس خصائصه ومميزاته.

وزيادة على ذلك، فإن النص المسرحى قد يكون نثرا وقد يكون شعرا، وقد يكون بين أيضا. وإذا كان الكاتب الروائى يكتب روايته فى أكثر من جزء لكتاب، وأن يطنب فى الوصف، وأن يطيل فى ذكر الشخصيات والمواقف والأجواء، بجميع التفاصيل النفسية والاجتماعية، فإن الكاتب المسرحى هو على نقيض من ذلك تماما، بل هو يقتصد فى كل شىء، ويكثف كل شىء. إذ الإيجاز هو القانون الأول والغالب فى الإبداع المسرحى، حيث كل لفظ، كل فعل يحتل موقعه فى فضاء النص المسرحى ولا يتقلقل، ولا يتزحزح، ولا يقلق؛ لأنه يكره الإطناب، والتكرار، واللغة ذات المستوى الدلالى الواحد، أعنى المادة المتداولة المبتذلة.

٥) لنعد إلى فكرة التأسيس. إن التأسيس فى السياق الذى نحاول تحليله لا يعنى البدء، ولا الانطلاق، ولربما فى بعض الأحوال يشير إلى السبق. ذلك أن التأسيس عملية معقدة جدا؛ لأنها تمر بأطوار عديدة خاصة إذا كانت المسألة تتعلق بتأسيس جنس مثل جنس المسرح الأدبى. إذ التأسيس يقتضى بذرا فى تربة صالحة متقبلة، وغرسا، وتجذيرا، ورعاية، وتأصيلا، وحضورا بارزا، ومشاركة فعالة، وفى النهاية مرجعا يشار إليه فى كل حين وآن.

وفعلا، فلقد مرت عقود كثيرة من السنين على إدخال فن المسرح إلى العالم العربى عن طريق الشام، وترسيخه فى ثقافة الجمهور العربى وتصوراته، أيام شرع توفيق الحكيم فى إبداع مسرحياته الذهنية العالية. وظل فن المسرح طوال تلك الفترة المديدة التى قاربت ثمانين سنة فنا عمليا وتطبيقيا على الخشبة أكثر من كونه فكرا، وأدبا؛ والسبب فى ذلك طغيان الترجمة، والتعريب، والاقتباس لما كان يقدم من مسرحيات أجنبية على الخشبات العربية من جهة، وقلة التأليف المسرحى العربى الصميم والرفيع الذى غالبا لم ينشر من جهة ثانية، وندرة التيمات، والمحاور، والمواضيع الفكرية العميقة الجيدة التى كان يتناولها أولئك المؤلفون العرب القلائل من جهة ثالثة وأخيرة. والنتيجة الحتمية لجميع العوامل المتداخلة أن كبار المفكرين والمثقفين لم يلتفتوا يومئذ إلى فن المسرح ليزوده بنصوصهم عدا بعض الاستثناءات، زد على ذلك أن المسرحيات الأجنبية الكبرى التى ترجمت أو اقتبست فى العهد السابق على توفيق الحكيم إنما أدخلت عليها الجوقات المسرحية تمييعا مقصودا كفصول الإضحاك، والإنشاد، والعزف. ولئن كان لهذه الفصول جوانب إيجابية لا نشك فى جدواها إلا أنها أدخلت الاضطراب على تصور فن المسرح الرفيع لدى الجماهير التى كانت تخاطبها تلك الأجواق، وهى جماهير لم تكن فى الحقيقة تحظى بنصيب من الثقافة والفنون والآداب. وحينئذ فالتأسيس يحمل دائما علامة التأليف الوطنى فى حيز الثقافة الوطنية لأى بلد من البلدان. ويتسم هذا التأليف الوطنى بالتالى بالنضج، وبالقوة، وبالإشعاع إلى أن يبلغ مرتبة النموذج الذى يحتذى، والمثال الذى يتبع ولو بتغيير الجماليات الداخلية له، والعلاقة المركزية التى يشير إليها الكتاب المعاصرون واللاحقون فضلا عن النقاد، والمثقفين، والمؤرخين، والجمهور المتعلم العريض.

٦) لقد تمت على يدى توفيق الحكيم القطيعة المعرفية، حسب الاصطلاح الفلسفى المعروف فى يومنا هذا، خلال العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن بين صنفين من المسرح، بل توفيق الحكيم هو الذى حقق تلك القطيعة. الأول هو صنف المسرح الذى يرضى الغرائز والأفهام البسيطة، ويمكن وضعه تحت الشعار التجارى الشهير: «الجمهور عايز كده». وقد تخلى عنه توفيق الحكيم وانصرف كليا كما بين ذلك

بالتفضيل فى كتابيه: «زهرة العمر»، و«حياتى». أما الثانى، فهو الذى كان مؤسسا له، ورائدا، وحوله التف المثقفون. وواصله توفيق الحكيم طوال سنوات فى حياته الأدبية والفنية.

ونحن نستخلص من حديثه عن ذاك الصنف الأول كما جاء فى الكتابين المذكورين، فنقول: إنه لا يكفى أن يكون العمل المسرحى المقدم إلى الجمهور مدعما بالإخراج الجيد، وبالتمثيل الألمعى الصائب، بدرجة عالية من التقنيات، إذا كان عاريا كل العراء من أناقة اللفظ، ورشاقة الجملة المسرحية، وجزالة الحوار، وطرافة الشخوص، وتألق الصورة الذهنية المبتكرة، وعمق الأفكار. وما نفع مسرح التقنيات البارعة؟ واللياقة الجسمية للممثلين من أجل اللياقة الجسمية؟ والإخراج اللامع من أجل الإخراج؟ وإذن، لابد من فكرة فلسفية تكون بمثابة القاعدة التى تحمل المسرحية، وتسيرها من أولها إلى آخرها.

وأعتقد جازم الاعتقاد أن توفيق الحكيم حين شرع فى كتابة مسرحياته الذهنية وواصل نشرها على الورق مكتفيا بذلك، لم يجد حواليه من المخرجين من هو فى باعه الفكرى، وفى قامته الذهنية، وفى حجمه الثقافى الموسوعى، لا غرورا منه واستعلاء طبعا، وإنما الطريقة الفنية الإخراجية المتبعة فى ذلك العهد قد كانت قاصرة لكى تستوعب المسرحيات الفكرية العالية. إذ كانت تقتصر على تطبيق ما جاء فى النص المسرحى تطبيقا حرفيا ميكانيكيا جافا مع الإلقاء الخطابى الرهيب، وتزيين الخشبة بشىء من الأضواء والموسيقى والمعدات والأزياء حتى يقال إنه مسرح! وكان يسمى هذا النوع من الإخراج أمانة فى نقل كلمات المسرحية من الورق إلى الخشبة! والحقيقة أن هذا الإخراج، وكان يسمى يومئذ إدارة فنية، هو فى درجة الصفر الفنى، بل هو مجرد إلقاء لغوى لما فى النص من حوار، لا إبداع فيه. وهو أقرب شىء إلى الخطابة التمثيلية بينما كان ويكون من واجب المخرج أن يقبل على النص المسرحى بالتكسير، والتمزيق ثم بإعادة تركيب أجزائه تركيبا متينا حيويا قويا، وأن يستنطق مواطن الصمت فيه، وأن يتصور عمل الشخوص حتى خارج إطار النص، وهو ما لم يصفه الكاتب، وإذا ما وصل إلى العمل الفنى على الخشبة، فإنه يكتبه من جديد يفصل جسم الممثل، ولفظه،

وإشارته، وحركته، وكذلك بالضوء والظلمة، بالألوان الصارخة والدافئة، بالصمت والإيقاع الموسيقى، وخاصة بإيقاع العصر ونبضه الذى نعيشه.

وقد أدرك كبار المخرجين منذ سنوات عمليتى التكسير وإعادة التركيب، ونجحوا فى تقديم مسرحيات باهرة انطلاقا من نصوص المؤلفين بل حتى انطلاقا من نصوص لا علاقة لها بالمسرح من قريب أو من بعيد.

وكنا فى الستينيات ونحن بتونس نقول: إن كل نص، ولو كان نصا قانونيا أو إداريا أو تقنيا، هو نص مسرحى صالح للإخراج وذلك بشكل نظرى مطلق ومبدئى حتى نفتح الأبواب عريضة فى وجه الإخراج. وقد صدق قولنا فيما بعد.. ولم نلبث أن سمعنا فى بداية السبعينيات أن تصدى المخرجون فى أمريكا، وإيطاليا، وإنكلترا، وفرنسا إلى نصوص من كتاب «رأس المال» لكارل ماركس، وأخرى من الملاحم الأوروبية، وثالثة من الدواوين الشعرية ورابعة من حوارات أفلاطون، مرورا برسالة الطير لفريد الدين العطار، وملاحم الهند، وكتب التاريخ عن أحداث الكومين الفرنسية... ولكن أين مثل هؤلاء المخرجين العرب الكبار فى عهد توفيق الحكيم؟ أو ليس البحث المتواصل هو القلب النابض لكل عمل فنى وخاصة الإخراج؟

وإذا كنت أتفق كل الاتفاق مع الدكتور على الراعى فى تقسيمه لمسرح توفيق الحكيم على صعيد الكتابة فقط إلى صنفين: مسرح الفكر ومسرح الفرجة فإنى لا أوافقه على تقسيمه هذا فى صورة تطبيقه نقديا على فن المسرح بشكل مطلق ونهائى. إذ طالما احتج أرباب المسرح التجارى بأنهم هم الذين يعرفون قواعد لعبة الفرجة بإمتاع الجمهور بما لذ وطاب من الرقص، والغناء، والإضحاك إلى حد فقدان الوعى والضمير، واحتجوا به على الملل، والضجر، والكآبة التى يفرزها المسرح الذهنى والمسرح الفكرى بشكل عام، حسب زعمهم، بل لقد راجت الإشاعات ضد هذا الصنف من المسرح الذهنى لتوفيق الحكيم حتى بلغت إلى تونس، وهى تدعى إنما هذا المسرح هو مسرح كلام، وأدب، ولغة فضفاضة، وثرثرة لا يرجى منه خير على صعيد الإخراج، وهى رؤيا متحيزة وخاطئة كما هو معروف، تحداها وفندها أحد المخرجين العرب الكبار، وهو على بن عياد الذى قدم «أوديب الملك» فى مهرجان قرطاج الدولى الصيفى سنة ١٩٧٠ أمام جماهير غفيرة تعد بالآلاف، ولابد من القول فى هذا السياق إن المسرح الذهنى لتوفيق

الحكيم، والمسرح الفكرى الرفيع بشكل عام، لا يعنى بالضرورة مسرح القتامة والتجهم والعبوس، مسرح الكآبة والحزن، مسرح السآمة والضجر والملل. فعلام وضع بعض النقاد المسرح الفكرى مناقضا لمسرح الفرجة؟ ما هى خلفية هذا التناقض؟ كما نؤكد أن مسرح الفرجة لا يعنى بالضرورة «الإضحاك والإبكاء»، وتلهية الجمهور بالقضايا التافهة، الظرفية، والجانبية، وترضية غرائزه البسيطة، وإبهاره بالإستعراض التمثيلى، والغنائى، والموسيقى، والرقص، وكأنه استعراض فى كابارى، ونوادى الليل؟ بيد أن المرح، أن أى مسرح هو فرجة، حيث يقع التركيز على الظاهرة المسرحية بجميع مكوناتها وابرازها على الخشبة مدة العرض، ويتم فيها إمتاع حواس الجمهور، ومشاعره وفكره. وإذا انتفى الإمتاع فى المسرح انتهى المسرح ذاته.

٧) يعلم توفيق الحكيم أن المسرح شقيق الفلسفة، أو بالأحرى نظير الفلسفة الإغريقية، ولكن دون أن يكون له نسق منتظم، منسجم، كما هو الحال فى فلسفتى أفلاطون وأرسطو، وإنما هو يتضمن شذرات ولوامع وأقوالا تشبه إلى حد بعيد شذرات حكمة الأوائل قبل سقراط، تجىء على ألسنة مختلف الشخوص، وتستخلص من تمشيها، ومواقفها، وأفعالها الدرامية وقضاياها عبر صور مادية مركزة كل التركيز لبثها فى أذهان القراء والمشاهدين.

ولأن المسرح قرين التفكير العميق؛ لم يسقط توفيق الحكيم فيما كتبه من المسرحيات الذهنية فى الحوار الفلسفى المغلق، المسلح بالمفاهيم والمصطلحات التى لا يفك تعابيره المطلسمة إلا من الله عليه بثقافة فلسفية وبمعجم فلسفى، ولم يحرر محاضرات فى مواضيع الإلاهيات، والأخلاقيات، ولم يرشد ولم يوجه، ولم يلق دروسا فى الوعظ والسلوك القويم، بل طرح إشكاليات إنسانية، وتساءل أسئلة كثيرة، وناقش قيما ومثلا ورؤى، وعرض أوضاعا خلال حوار جدالى لفظا وفعلا، ليكون كل ذلك جديرا بإعمال الفكر، والنقاش، وللتنوير، ولفتح الأبواب على مصارعها... شعورا حادا منه بالحرية.

٨) لقد بلغت التجربة الفكرية بتوفيق الحكيم فى الإبداع المسرحى إلى درجة جعل المسرح يرتقى إلى مستوى الرمز أو بتعبير أوضح وأدق إلى ما يسمى بضرب الأمثال أو الأمثولة وإلى تأويلاتها التى قد لا تنتهى. وهى أرقى الأصناف فى

الجنس المسرحى، وأصعبها منالا وإبداعا ونجاحا، مثل مسرحية «أهل الكهف». ولا نظفر بهذا الصنف الأمثولى فى الأجناس الأدبية القديمة والحديثة فى عدد من الثقافات إلا قليلا، وعلى سبيل الذكر أشير إلى «رسالة الغفران» للمعرى، و«حى بن يقظان» لابن طفيل، و«محاكمة الجان لبنى الإنسان» لإخوان الصفا، و«باب الأسد والثور» فى كليلة ودمنة، ومقدمة «ألف ليلة وليلة» وأسباب سردها، و«أوديب الملك» لسوفوكل، و«دون كيشوت» لسرفانتاس، و«يوليوس قيصر» لشكسبير، و«طرطوف» لموليار، و«القضية» لفرانتز كافكا، وغالبا ما تكون الأمثولة فى أصلها حكاية أسطورية أو دينية أو خيالية أو حتى واقعية تاريخية. وبحكم انتشارها فى ثقافات شتى، أو جراء انتقالها من ثقافة إلى ثقافة أخرى، فإن حكايتها- إذا ما لخصت واختصرت اختصارا شديدا- تصير كالمثل السائر، أو كالحكمة الشعبية التى تفرزها تجارب الأمم والحضارات. ويمكن لها أن تصدق على أوضاع بشرية متباينة فى الظاهر ولكنها متماثلة فى الأعماق، وأن يستشهد بها عند التأمل فى الأفكار والقيم، والاعتبار بالمثل، والمبادئ العامة التى يؤمن بها الإنسان فى العصر بعد العصر، مثل: الحياة، والموت، والانبعاث، والخلود، والحق والباطل، والحرية، والظلم، والعدل، والمصير، والقدر، والزمان... على أن كل عصر من العصور يأتى بصياغة جديدة بفضل كتابه المبدعين وعلمائه، وذلك على قدر استيعابهم لها، وتأويلهم لأحداثها... إذ يريدون بضربها للقراء أن يتأملوا فى القضية الفكرية، ومثال ذلك: «أوديب».

٩) اعتمد توفيق الحكيم فى إبداع مسرحياته الذهنية على مصادر ثقافية وحضارية متنوعة، مما يشير إلى ثقافته الموسوعية الشاملة، كما يقول هو. ومن هذه المصادر نذكر القرآن الكريم، وتاريخ بعض دول الحضارة العربية الإسلامية، وألف ليلة وليلة، والأساطير الإغريقية، والعربية القديمة، واعتمادا على كل مصدر فتح طريقا للمسرح سواء للقراء أو للمشاهدين أو لهم جميعا.

لذلك كان توفيق الحكيم شرها نهما أكولا للثقافات، وصاغ كل ما هضمه منها فى أصناف مختلفة: من أعرق الأشكال الإغريقية إلى أحدث الأشكال الدرامية الحديثة، تلك التى ظهرت فى الخمسينيات، وتوطدت فى الستينيات من هذا القرن.

وتناول من المواضيع، والتيمات، والقضايا، والأفكار، والإشكاليات أكثر من أن تحصى. وابتكر من الشخوص، والمواقف، والسلوكيات ما يدهش القراء والمشاهدين وحتى النقاد. هو مثل دوحة عظيمة، باسقة الأغصان، ملتفة الأفنان، عميقة العروق، وارفة الظلال، أعطت وتعطى ثمارها المتنوعة الشتى فى كل فصل وفى غير فصل، فى زمانها وكذلك فى زماننا؛ لذلك هو من جنس كبار المبدعين المقتدرين القلائل الذين خاضوا بعمق غمار التجربة الفنية الإنسانية فى كل يوم، وفى كل ساعة، وفى كل لحظة، وعلى امتداد سنوات عشقه الخطير لفن المسرح. ومن يتتبع عن كثب رحلاته بين الثقافات من سنة إلى أخرى، ومغامراته بين الأفكار من عقد إلى عقد يلاحظ- حسب جدول تواريخ إبداعاته فى الكتابة والنشر والإخراج- زخم تجربته وثراها وعمقها.

١٠) أحسب أنه كلما جلس إلى صفحته البيضاء البكر ليبدع مسرحية جديدة تحدى ما فيها من عدم ليملأها بالوجود، تحداها بالخيال الخلاق الذى شيد به إنسانية أخرى غير من نعرف، ومن نعاصر، ومن نعاشر، ولو أنها تنتسب إلينا، ونحن ننتسب إليها بصفة أو بأخرى ذلك أن عملية الإبداع هى- قبل كل شىء وإجمالا- تحد على جميع المستويات، كما هو معلوم، وليس التحدى استفزازا عصبيا أو ردا عاطفيا للفعل حسبما يتبادر للذهن بداهة، وإنما هو- فى جوهره- أن يضع الكاتب نفسه فى قلب صراعات محتدمة بينه وبين نفسه، بينه وبين مجتمعه وقومه، وبينه وبين الواقع والإمكانات والأفكار، والمعتقدات والقيم... ولا خلاص له منها إلا إذا أراد أن يكون إبداعه ذا وقع خطير وحاسم على معاصريه وعلى الأجيال اللاحقة بهم.

وفى حال توفيق الحكيم، نلاحظ أنه أجبر نفسه على بذل الجهد الفكرى المثابر على الابتكار تلو الابتكار، دون هوادة ولا استسلام، ولا استرخاء، كما أشار هو نفسه إلى ذلك فى مواطن عديدة من كتاباته النظرية: الجهد المثابر المبذول بكل ما أوتى من طاقة وموهبة، ومن إحساس بزمانه وبالزمان الآتى، وكأن ذلك من المغامرة، بل من المخاطرة بالنفس إلى حد الهوس والجنون.

كان فى وسعه أن يكتب مسرح البولفار التجارى السهل، لا أن يقتحم الصعاب، ويركب العقبات، ويتجاوز حواجز نفسه وموانعها، ويرفض أن يعيش على ما قد يدره

عليه شباك تذاكر المسرح التجارى من المال الوفير. لو اكتفى بالتأليف لهذا الصنف من المسرح الرخيص، ورضى به، لما كان توفيق الحكيم، كما نعرفه، ونحترمه. وحينئذ، فقد زج بنفسه فى مأزق الإبداع المسرحى الراقى. ولابد أن الجهد فيه أطول، وقد يكون اللغط عليه عند أهل المهنة وسواهم من النقاد والمخربشين أيسر من المدح، ومن الأكيد أن المال أقل، والإشعاع ذاو، وذيوع الصيت مبتور، والنجاح فى أول الطريق يبدو كالسراب.

تحدى أسرته أيضا. فلطالما عشق الأدب، والمسرح، والأفكار، والفنون التشكيلية والموسيقى، وهام بها جميعا، وقد ألهته عن دراسته الجامعية بباريس فى معظم إقامته بها، وكانت النتيجة الرسوب فى امتحان الدكتوراه.

وكانت أسرته تتصور إبان ذهابه إلى فرنسا أن يشغل منصبا اجتماعيا مرموقا، كمنصب فى الميدان القضائى مثلا، إثر عودته من باريس، محرزا على شهادة الدكتوراه، وأن ينظر إليه الناس بعين الرهبة والإجلال. ولكن كان ذلك الرسوب على ضربين: الرسوب فى الامتحان من جهة، والرسوب فى امتشاق منزلة اجتماعية عالية من جهة أخرى. أما الأدب، أما الفن، فلم يكن والده يراه بعين راضية، لا يرى أن يكون حرفة لابنه، بل هواية فقط، وإذا أمكن استظرافا واستملاحا فى المحافل والمجالس، وفى الأخير زينة كمالية تتحلى بها شخصيته القضائية المنتظرة. هكذا كانت أسرته تتصور مستقبله الموعود، أسرته المنتمية للبورجوازية الصغيرة المصرية فى ذلك العهد، وهكذا كانت تتمناه، وتأمله، وتعمل من أجل تحقيقه. لكن توفيق الحكيم كان خلاف ذلك تماما، ويتحداها فى سريرة نفسه، ويخفى عليها أنه شرع قبل ذهابه إلى فرنسا فى التأليف المسرحى، وأنه يهدف فى أثناء إقامته بباريس وإثرها إلى كتابة مسرحياته الذهنية العالية. بذلك يكون الأدب، والفن، والمسرح اختيارا ذاتيا عميقا صدر عن صميم فؤاده وفكره، وتوهجه نحو المستقبل، وأساسا لحياته، ومحورا جوهريا لها لا فى هامشها، وأمرا ضروريا لا كماليا ولا تكميليا، مثله مثل الحرية. وما أن استقال من منصبه القضائى بعد عودته من فرنسا، وتخلص منه حتى انغمس كليا فى الكتابة المسرحية وعبد طريقه الذى أراده لحياته ولفكره.

أما تحديه الثالث، فلقد كان على أكثر من جبهة واحدة. وروى لنا بكلمات مؤثرة أوضاع الأدب، والفن، والمسرح فى مصر قبل إقامته بباريس وإثرها. ولم تكن مصر فى الحقيقة تنفرد بذلك الوضع الثقافى السيىء يومئذ، بل كانت تونس تعرفه أيضا. وقد شاهد كاتب هذه السطور حطام الممثلين وأنقاضهم الذين بقوا على قيد الحياة المرة إلى أواخر الخمسينات من هذا القرن، وقد وقع تهميشهم وإقصاؤهم فعاشوا هامشيين، ونظر إليهم الناس بازدراء وتبرءوا منهم، وكانوا نماذج النذالة، والمهانة، والتعاسة.

إزاء هذا الوضع الردىء كما وصفه توفيق الحكيم، ماذا أراد أن يفعل؟ أن يتحدى الفراغ الثقافى؟ أن ينهض بالمسرح الجاد على قلته فى ذلك العهد؟ أن يجعل المسرح محط أنظار واهتمامات النخبة الثقافية؟ أسئلة لم أجد لها إجابات دقيقة مقنعة فى كتاباته النظرية، ورسائله اللهم إلا إشارة تفيد بأنه أراد أن يضطلع بواجب وطنى قصد تغيير ذلك الوضع. وهذه الإشارة كامنة عبر المقارنة التى عقدها بين أوضاع الأدب، والفن، والمسرح، والموسيقى فى فرنسا وفى مصر أواخر العشرينيات وخلال الثلاثينيات، وهو يراسل صديقه الفرنسى أندريه.

ما معنى الواجب الوطنى فى نطاق تاريخية توفيق الحكيم؟ هل كلفته جهة رسمية كالدولة المصرية ومؤسساتها أو جهات غير رسمية كالأحزاب والجمعيات الثقافية بالتصدى للفراغ الثقافى الذى كانت تعيش عليه مصر، حسب وصفه وتقييمه؟ أم هو كلف نفسه بنفسه، وأخذ على عاتقه تلقائيا دون الاستئذان من أحد، ورأى نفسه مسؤولا عن ملء ذلك الفراغ، بل عن أن يجند نفسه فكريا، وفنيا، وإبداعيا، وروحيا، ووطنيا لمحاربته والقضاء عليه؟ فى الحال الأولى لا يمكن لكاتب رائد، حر، ذى خصوصية فكرية وفنية عالية جدا مثل توفيق الحكيم أن يأتمر بأمر من أية جهة مهما كان مصدرها، إذا كان متشبعا فى تلك العشرينات والثلاثينات بوعى تاريخى حاد وعارفا حق المعرفة بمسئولية حامل القلم وبشرف الكلمة الإيجابية ودوره فى المجتمع المصرى إثر حوادث ١٩١٩ المشهودة.

ونحن نلمس ذلك فى الصفحات الوطنية الجيدة التى خطها بنفسه للتعريف بحياته، ولو أنها كتبت بعد عقود من ذلك. ونقول إضافة إلى ما سبق إنه واحد من

جيل الكتاب والمثقفين المصريين الرواد الذين تطوعوا فى سبيل إعلاء شأن مصر ولا سيما مصر الثقافية والفكرية والفنية، ووهبوا حياتهم، وأعمالهم لكى تنهض مصر والعالم العربى أيضا من حال الركود، والسبات، والفراغ، والظلام. ونحن نعلم اليوم أن النضال الثقافى الذي يحركه الواجب الوطنى إنما لا يقل قيمة ولا قدرا عن النضال السياسى مثلا، إن لم يكن أعمق منه، وأبعد من حيث النتائج. ولا شك أن توفيق الحكيم كان يؤمن إيمانا راسخا بأن لابد لمصر وللعالم العربى من بناء ثقافى شامخ قوى يكون بمثابة علامة عن الحضارة، ودليلا عليها؛ ولذا نراه وكأنه شحنة من الإبداع العظيم كيفا وكما، أجناسا وأنواعا وأصنافا، مع التركيز كما يقول هو، لتأسيسه فى التربة المصرية والعربية. والواقع، أنه ذهب بتجربته الفكرية إلى أبعد من التركيز، والإختصاص، والتفرد. وإذا به يحشد المعارف حشدا لتتكون لديه ثقافة موسوعية تغطى الآداب والفنون الأوروبية والعربية بقديمها وأحدثها فى عهده. وبفضل هذه الثقافة الموسوعية، استطاع هو وجيله تقديم الامتلاء، وتشييد المراجع التى سيستنير بها المعاصرون واللاحقون. وأيضا لا شك أن توفيق الحكيم كان من خلال ذلك وفى قرارة نفسه يؤكد على الهوية العربية الإسلامية، وعلى إمكانات الفكر والإبداع الكامنة فيها، لو تفتقت لصارت نظيرة لما يوجد فى الغرب الأوروبى من ازدهار فى الآداب والفنون. وهكذا أخذ توفيق الحكيم بأسباب الثقافة الأوروبية، وعرف ممتازها من مبتذلها، واطلع عن كثب وببصيرة على جذورها العريقة، وتاريخها، ومختلف مدارسها، وتياراتها، وتوجهاتها الراهنة، إيمانا منه بأن الثقافة لا حدود لها، وبأن هذا هو الطريق الملكى لبلوغ ما بلغه الغرب، ولو اختلفت المضامين من هوية إلى أخرى. ولا مناص لنا من أن نذكر أن بعض المثقفين من غير توفيق الحكيم فى مصر وأيضا فى العالم العربى قاموا بالرد على الاستعمار الإنجليزى، ولا سيما الاستعمار الفرنسى المباشر الذى كان من العشرينيات إلى منتصف الخمسينيات يتبجح بثقافته العالمية المهيمنة، وبعباقرتها، أمثال: فيكتور هوجو، وشكسبير، وفولتار، وراسين، قاموا بالرد عليه قائلين بأن للعرب أيضا عباقرة أمثال: الجاحظ، وأبى العلاء، والمتنبى، وابن خلدون، وابن سينا، وبأن ديكارت قد أخذ من الغزالى، وبأن دانتى قد سرق المعرى... لم ينزلق توفيق الحكيم فى هذا الجدال العقيم؛ لأن دوافع ذلك سلفية!

١١) كان توفيق الحكيم يمثل جانبا كبيرا ومهما من الراهن الثقافى المصرى والعربى فى عهده. إذ الاحتجاج بالثقافة الراهنة أنفع من الاحتجاج بالحضارة الماضية، وطرح الإشكاليات الحالية على المجتمعات العربية يومئذ أنفع من إعادة طرح القضايا الفائتة. وبرمجة الشواغل الجديدة الحاضرة بالنسبة إلى الأذهان المصرية والعربية مثل شاغل الزمن، وشاغل العيش خارج العصر، وشاغل الانبعاث، وشاغل الحكم، وشاغل الفن، وشاغل المعرفة، ومناقشة مختلف أوجهها بالرفض أو بالقبول، من المثقفين والمفكرين خير بكثير من حشو الأدمغة بما لا يعنى ولا يفيد. فى هذا السياق بالذات، بمثل هذا الإحساس الجامح بالراهن، كان توفيق الحكيم نظيرا لكبار الكتاب الأوروبيين يومئذ.

وقد أدرك تمام الإدراك أن الكاتب لا يكون كاتبا أصيلا إلا إذا كان راهنا حقا، إنما هو الراهن عينه، ولو أنه يتناول مواضيع وأشكالا مرجعها الحضارى قديم قدم الإنسان فى العالم والوجود، وذلك هو أحد مستويات الحداثة، على هذه المرتبة العالية، احتفى به المبدعون، والمترجمون، والنقاد، والجمهور فى مسارح فرنسا والنمسا، وأمريكا، وقد لاحظوا أنه يكلمهم بلغتهم الفنية، وهو القاسم المشترك بينه وبينهم: لغة المسرح الغربى رغم أن التناول، والرؤيا، واللمسات شرقية، عربية إسلامية... واعترفت به مجلة «كريتيك» (نقد) الفرنسية ذات الاتجاه اليسارى، وأغلب كتابها فلاسفة، ونقاد، ومنظرون من الطراز العالى، اعترفت به بوصفه كاتبا كبيرا ألقى رؤية عربية إسلامية راهنة على الإشكالية الفكرية الحاسمة التى كانت تبحثها مصر والعالم العربى يومئذ. كل هذا دفعه، من قبل ذاك الاعتراف الفرنسى ومن بعد، إلى المثابرة على الإطلاع على الفكر الغربى الأوروبى، وعلى المدارس والمذاهب الفنية والفكرية المستحدثة، وهى المعاصرة المباشرة له، مثل التكعيبية، والدادائية، والمستقبلية، والسريالية، والوجودية، والعبثية، واللامعقول... ونحن نقول فى آخر فينومينولوجية هذه المسألة المرتبطة بالراهن عند توفيق الحكيم، إن كاتبنا قد رأى واجبه الفكرى والفنى فى أن يقدم إلى الجمهور المصرى مسرحا جديا راهنا مثل المسرح الجدى فى أوروبا، مسرح أوجين يونسكو مثلا، ولكن توفيق الحكيم يستند إلى ما يعرفه المجتمع المصرى: يا طالع الشجرة... كأن بهذا العمل الفنى، بقطع النظر عن نجاحه أو إخفاقه، أراد

توفيق الحكيم أن تكون الساعة الفنية والفكرية فى مصر والعالم العربى من جهة وفى الغرب الأوروبى من جهة أخرى معدلة، ذات توقيت واحد موحد. هكذا تؤكد مصر حاضرها وتكتسب حضورها على الصعيد الفنى العالمى.

١٢) على خلاف الأجناس الأدبية الأخرى، يؤلف الكاتب المسرحى نصا مسرحيا قصد الإخراج، والتمثيل، والتقديم على خشبة المسرح أمام الجمهور. وإذا بالنص ينتقل من يد كاتبه إلى أيدى المخرج، والممثل، والمنتج ليكون مجسما ماديا ومعنويا، وفنيا، كما لو ينتقل من حال القوة إلى حال الفعل. وهو انتقال، بل ارتباط ضرورى. وتلك هى أهم ميزة فى فن المسرح بشكل عام، بل تلك هى طبيعته. بمعنى آخر، يتضمن المسرح شقين متلازمين تلازما حميميا: الأدب والفن، الكتابة والفعل، النص والإخراج، التمثيل والتقديم، القراءة والمشاهدة، ولا انفصام بينهما. ولكن، إذا طغى أحدهما على الآخر، اختل المزج بينهما، واضطرب التوازن، وقد يؤول الأمر عند ذلك إلى التمزق والانفصال فيصير نص الكاتب مجرد حوار أدبى، ويصير عمل المخرج مجرد لياقة تقنية. لننظر نحن فى الشق الأول من تلك الثنائيات؛ لأن توفيق الحكيم ينتسب عن جدارة إليه بوصفه مؤسسا ورائدا، رغم أنه كان يهتم بالغ الاهتمام بالشق الثانى، كما نتبين ذلك فى ملحوظاته المتعلقة بتقديم العديد من مسرحياته الذهنية.

١٣) بين توفيق الحكيم فى مواطن عديدة من كتبه معنى المسرح الذهنى وذكر أنه يكتب مسرحا على الورق، مسرحا يتمثله (القارئ) فى ذهنه، مسرحا فيه الفكرة تصارع الفكرة، كأنه يشير إلى أن هذا الصنف من مسرحياته إنما هو مجرد حوارات فكرية لا غير. يقرؤها من أحب على صفحات كتاب... وهى حوارات ذات تقاليد فى الكتابة الأدبية رغم ندرتها فى الأدب العربى اليوم، مثل حوار نص «راعى النجوم» للكاتب التونسى على الدوعاجى. أما فى الأدب الفرنسى مثلا، فقد كتب الشاعر الرومانسى ألفريد دى موسى مسرحيات ليطالعها القارئ، وهو جالس فى أريكة. هكذا سماها كاتبها، وهو قول يوافق تقريبا تسمية توفيق الحكيم. على أن الفرق شاسع بين النص الحوارى وبين النص المسرحى من حيث الجماليات، إذ جميع النصوص المسرحية الذهنية التى أبدعها توفيق الحكيم هى قابلة للإخراج،

والتمثيل، والتقديم أمام المشاهدين. لنأخذ إذن عبارة توفيق الحكيم «مسرح على الورق» بمأخذ النسبية فقط، لا بمأخذ المطلق على كل حال، إذ إنها تعكس فى الحقيقة موقفا طريفا ليس إلا، والدليل على ما نقول أنها قدمت إلى المشاهدين بعد سنوات من كتابتها.

١٤) إذا فحصنا هذه النصوص، وتأملنا فى كتابتها، وقلبنا جمالياتها، نلاحظ أنها مهيئة للإخراج، ومقصودة إليه فعلا؛ لأن توفيق الحكيم لم يكتبها- كما أشرنا إلى ذلك من قبل- فى صيغة حوار فلسفى أفلاطونى، أو مناظرة فكرية مثل المناظرات الفكرية التى يرجع تاريخها إلى القرن الرابع الهجرى، أو جدال اجتماعى، وسياسى، وأيديولوجى حديث مثلما تعرف فى خلايا المنظمات، والأحزاب، والنوادى السياسية. ذلك أنها تتوفر فيها شروط الكتابة المسرحية الجمالية بأتم معنى الكلمة.

نلاحظ أن كل نص من النصوص الأربعة (أهل الكهف، شهرزاد، بيجماليون، الملك أوديب) يشده خيط أفقى مستقيم يجرى بشكل محتوم دائما إلى الأمام، من نقطة البداية إلى نقطة النهاية. وكل نص يشتمل على حكاية، تنحل أحداثها على مسار ذلك الخيط شيئا فشيئا إلى ختامها.

كل نص يتألف من وحدات نصية فرعية (فصول ومناظر)، وكل وحدة منها قائمة بذاتها، ولكنها فى نفس الوقت متصلة بما سبق وبما لحق من الوحدات الأخرى (عدا الوحدة الأولى لا سابق لها، والأخيرة لا لاحق بها)، ففى مؤطرة بفضل الخيط الحكائى الذى يربطها إلى بعضها البعض بشكل تسلسلى، هندسى، مسطح، كما فى هندسة إقليدس مثلا.

١٥) فى كل حكاية أحداث متصلة ببعضها البعض، كاتصال الأسباب بالمسببات، والكل بأجزائه، أو المقدمات بالنتائج. وتجرى على مسار الخيط السردى المستقيم، تكون فى الواحدة الأولى بسيطة (وهو ما يسمى بالعرض أو بالمقدمة) وفى الوحدات الداخلية متشعبة ومعقدة (وهو ما يسمى بالأزمة، وبالعقدة، وبذروة الصراع) وفى الوحدة الأخيرة نتيجة لكل ما سبق (وهو ما يسمى بالحل، أو بالانفراج أو بالنهاية).

غالبا ما يكون كل حدث من أحداث الحكاية بفعل فاعل، وقليلا ما يكون نتيجة للأسببية، وللمفارقات، وللمصادفات، وللخوارق، وللمعجزات، وهو ما يسمى بالمفاجآت المسرحية.

١٦) فى كل نص مسرحى شخصيات أغلبها يتكلم، ويتحرك، ويفعل. ولكل شخصية اسم أو صفة أو هذان الأمران معا. وفى جميع نصوص توفيق الحكيم المذكورة آنفا شخصيات رئيسية، وشخصيات ثانوية. والشخصيات الرئيسية هى المعروفة بالأبطال.

لكل شخصية – سواء كانت رئيسية أو ثانوية – ترجمة حياة معلومة ومؤطرة فى النص، بحيث لا نعرف منها إلا ما يذكره النص عنها قليلا أو كثيرا. فهى سجينة النص. أما خارجه، فلا نعرف منها شيئا. ومادة تكوينها، وتركيبها، وأقوالها، وأفعالها، وما يقال عنها فى النص خيالية، ولو أخذها توفيق الحكيم من الأساطير، ومن الحكايات المتداولة منذ القديم، ومن التواريخ. فعلاقة شهر زاد «ألف ليلة وليلة» بـ «شهر زاد» توفيق الحكيم هى علاقة انتساب ثقافية أولا وبالذات. ذلك أن شخصية ألف ليلة وليلة التى احتلت منزلة مرموقة فى المخيال العربى الإسلامى تلقى بعض الأضواء على «شهر زاد» توفيق الحكيم، رغم أن الشخصيتين مختلفتين اختلافا جذريا عميقا على صعيد الإبداع. فليست شخصية توفيق الحكيم تكملة لشخصية ألف ليلة وليلة ولا تتمة لها؛ إذ إنه كونها، وركبها، وقولها، وجعلها تفعل على غير أساس سياقات ألف ليلة وليلة، أى على أساس معرفى حديث لا علاقة له– حكاية وموضوعا، وقولا، وسلوكا– بتلك السياقات «الليلية» القديمة. وتلك هى علاقة إبداع أصيل عند توفيق الحكيم، وعلاقة على تجربة فكرية عميقة جدا، مما جعل «شهرزاد» تستقل عن شهرزاد «ألف ليلة وليلة»، وتنمو نموا ذاتيا قويا بمعزل عن انتسابها للمرجع، وتحتل بفضل ذلك لدى القراء والمشاهدين حضورا مكثفا طريفا فى مخيالهم، ويصير لها كيان قائم بذاته. ونقول حينئذ: هناك شهرزاد «ألف ليلة وليلة» ولكن هناك أيضا «شهرزاد» توفيق الحكيم؛ لتمييز الثانية عن الأولى، ولتأكيد حضورها عبر الأيام.

كيان الشخصية المسرحية خيالي، أعنى أنه ليس موجودا حقيقة فى عالم الإنسان. فلكم أحاطت بنا هذه الشخصيات الخيالية فى حياتنا الفكرية، وكذلك اليومية حتى صرنا نحسبها تعيش بيننا، كشخصية «هاملت»، وشخصيات «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم، وشخصية «عبدالجواد» لنجيب محفوظ، وشخصية «البخيل» لموليير... إلا أنها شخصيات قد نسجها مبدعوها على منوال الواقع الإنسانى وعالمه، وكونوها حسب معيار المحاكاة الأرسطى الشهير، وركبوها فى أوصافها، وأفعالها، وأقوالها على النموذج البشرى، لتكتسب فى عيوننا قيمة واقعية ذات مصداقية لا نرتاب فيها؛ لأن النموذج هو الضامن لها.

نعم، شخصيات توفيق الحكيم فى نصوصه الأربعة المذكورة آنفا إنما لا تشذ عن معيار المحاكاة للواقع الإنسانى ولعالمه، فهى تحاكى الإنسان على مسار تطورى بشكل ملتئم فى الغالب، منسجم على كل حال، موحد فى الأخير. ومع ذلك فإنه لم يلم بجميع الجوانب لكل شخصية لتصير كلية فى نظرنا، بل اقتصر على وصف جوانب محدودة لها، تلك الجوانب التى يتطلبها السرد الحكائى، وطرح الموضوع على وجوهه المتعددة.

وكل شخصية رئيسية عنده ذات سمت حضورى كبير- مثل «شهريار»، و«شهرزاد» و«أوديب» و«بيجماليون» وفتيان «الكهف»، لأن كل واحدة منها تحمل قضية حياتية وفكرية ذات بعد إنسانى عظيم؛ ولذلك هى تفرض على مخيالنا حضورها الكثيف الأخاذ رغم قلة معرفتنا بها. وذلك راجع إلى الأوصاف المحدودة التى اتصفت بها كل شخصية، كما ذكرنا آنفا. ولكن توفيق الحكيم قد ركز على وصف ما لها من أساسى، وجوهرى، وقوى، وترك العفوى، والتافه، والمبتذل، وبذلك صعدها نحو الاستثنائى، وإلى الخاص الذى لا يمكن له أن يعمم... إلى أن بلغ بها ذروة الشخصية الدرامية الجديرة بالاعتبار.

على أن تصرفاتها واقعية، وهى تحور فى عالم واقعى، وتمشيها واقعى، رغم ما يحفزها من القيم، وما تصبو إليه من المثل والغايات الإنسانية النبيلة. غير أن هذه الواقعية الفرنسية التى ظهرت خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، ثم تطعمت حينا بالطبيعية وحينا آخر بشىء من الرمزية، تواصلت وتمططت، وغطت العقود الثلاثة

الأولى من القرن العشرين. وقد وجدت فى وصف الفقر والبؤس والشقاء والسواد والأشياء المادية التى تقطر دما، كما فعل المخرج الشهير أنطوان، قد وجدت فى كل هذا لذة، ومتعة من خلال تشعير بالأيديولوجية البورجوازية الفرنسية، إلى أن أجهزت عليها الدادائية، والمستقبلية، وأخيرا السريالية، وعوضتها بجمالية مستحدثة ثورية وهذه الواقعية الفرنسية كانت من أبعد الأشياء عن فكر توفيق الحكيم، وعن فنه المسرحى الذهنى. ولنقترح إذن تسمية لها، فنقول إنها واقعية شاعرية، حالمة منمقة، بدائهية (شهرزاد- بيجماليون) طورا، وتارة عجائبية (أهل الكهف) وتارة أخرى روائعية (الملك أوديب) يهفو إليها الشعور والفكر فى آن؛ بسبب ما يكتنفها من جو متألق أخاذ. وتبعا لمذهب الواقعية، لم ينزلق توفيق الحكيم فى تفاصيل شخصياته وجزئياتها المادية حتى تكون «حقيقية»، إذ هو يعلم أن فن المسرح يأبى الإغراق فى وصف ملامح الشخصيات وأجسامها؛ حتى لا يقيد خيال المخرج، وحتى لا يحدد القراءة والتأويل. فنحن نستطيع أن ننتدب ممثلات وممثلين على غاية من اللياقة البدنية، والحسن، واعتدال القوام، والنجومية لتقديم مسرحية «شهر زاد» مثلا، لكن فى مقدورنا أيضا أن نرى- فى أقصى حالات القراءة والتأويل، دون استباحة النص- مجموعة من الأقزام- نساء ورجالا - تمثل أدوار هذه المسرحية. وكلا التأويلين جائز. بيد أن توفيق الحكيم قد أودع فى شخصياته مدارك نفسية وفكرية محددة، حتى صرنا نتصورها فى صور واضحة، ولا نحتاج عند ذلك إلى وصف التفاصيل الجسمانية لها.

ولابد لى أن ألاحظ أن أغلب شخصيات المسرح الذهنى ليست كاملة، بمعنى الكمال الإنسانى، ففى بعض نواحيها هى ناقصة ولذلك تطلب الكمال، وهى تضطرب لتعانق المستحيل، وهى مأزومة تبحث عن الخلاص عبر رحلة نفسية واجتماعية وفكرية شاقة، وهى ضائعة فى عالم يجب عليها حل ألغازه، ومعضلاته. لذلك، كانت هذه الشخصيات الحائرة، القلقة، المهووسة تحمل علامات الحداثة، شبيهة بحداثة الشخصيات المسرحية، والروائية، والقصصية التى يبدعها الكتاب اليوم. أما الأمكنة التى تنتقل بينها فهى بسيطة، مقتصدة فى ديكورها، وعلى بساطتها توحى إلينا بالأشياء الأساسية المعبرة، وكذلك بالشاعرية، وبالتصورات. تلك هى البساطة التى تفرز ظاهرة المسرحة على الخشبة، وتشع عليها بحضورها المكثف، وترسب فى الأخير فى مخيال القارئ والمشاهد.

١٧) لا أدرى هل أثرت الموسيقى فى إبداع توفيق الحكيم أم لا؟ على أنى أراه مثل الملحن قائد الأركسترا الذى يوزع الجمل المسرحية على شخصياته، وهو يعلم أنها مختلفة فيما بينها، وعلى قدر اختلافها يتلاءم العزف، وتنسجم الأصوات وفيها السريع، وفيها البطىء. كما أراه حينا آخر مثل شاعر ينظم قصيدة، من القصائد الطوال، حرة من قيدى التفعيلة والقافية، ولكنها ملتزمة بالإيقاع، ثم يوزع سطورها ومقاطعها على شخصياته. لقد اعترف له بمقدرته الفائقة على سبك الحوار المسرحى لا بالعربية فقط بل أيضا بالفرنسية. وكأن هذا الحوار نسيج محكم محكك، كل خيط صائب فى سياقه، يشده الإيجاز بين أطرافه، وتعززه الكثافة الدلالية فى سداه، متى تقلب الوشاح تظفر بمعنى لم تفطن إليه من قبل. الحوار المسرحى موضوعى، كما يقول الجماليون الأمريكان، وذلك بالمقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى التى تبدو أكثر ذاتية. فالكاتب المسرحى، وهو الراوى، وهنا توفيق الحكيم، إنما هو مختلف خلف شخصياته بعد أن وزع عليها أطراف الجدل/ الصراع الدائر بينهما. ولكنه منحها شرعية حياتية لتتكلم باسمها من زاوية وجهة نظرها. ولا نستطيع حينئذ أن نقول إنه مع هذه الشخصية أو إنه ضد تلك. ولعل له بعدا نقديا تجاه كل واحدة منها. ومن يستطيع أن يقول إن بيجماليون ينطق بلسان توفيق الحكيم مثلا؟ لا شىء يدعم هذا الزعم. ونحن نذكر إجابة قوستاف فلوبار حين سئل هل هو السيدة إما بوفارى؟ فقال إنه ليس بهذه المرأة فى شىء. يكفى توفيق الحكيم أنه طرح الإشكالية برمتها ثم قسمها بين الأضداد، على خشبة المسرح، وهى قلب العالم، حسب القول المشهور، وجعل النقاش حول الإشكالية، وفى صلبها تنتقل من الخشبة إلى الصحافة وإلى النوادى والمحافل لتكون «أقورا» مجتمع يطمح بكل قواه إلى الديمقراطية.

تعاليق

١- يرجى الرجوع إلى النصوص المسرحية لتوفيق الحكيم المذكورة فى النص مثل شهرزاد ، أهل الكهف، بيجماليون، الملك أوديب.

٢- نصوصه النقدية والنظرية فى الإبداع الأدبى المسرحي كثيرة ومبثوثة خاصة فى كتابيه زهرة العمر وحياتى. كما يرجى الاطلاع على كتابه: قالبنا المسرحى.

٣- ما كتب عنه وعن مسرحه كثير جدا أيضا ومن أهمه:

أ) توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر للدكتور على الراعى (كتاب الهلال - القاهرة ١٩٦٩).

ب) الموت والانبعاث عند توفيق الحكيم لجان فونتان (بالفرنسية وترجمته بالعربية- الدار التونسية للنشر).

ج) توفيق الحكيم للدكتور إسماعيل أدهم وللدكتور إبراهيم ناجى (مؤسسات بن عبدالله- تونس ١٩٨٦).

د) ازدهار وسقوط المسرح المصرى لفاروق عبدالقادر (منشورات وزارة الثقافة- دمشق ١٩٨٣).

هـ) الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر للدكتور محمود أمين العالم (دار الآداب- بيروت ١٩٧٣).

و) توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) لنبيل فرج (الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٨٧).

٤- أما فيما يتعلق بالجماليات المسرحية فيرجى الرجوع إلى المؤلفين فى هذا الاختصاص مثل: روبار أبيراشد، أبسرفلد (خاصة كتاب قراءة المسرح)، دوفينيو (خاصة فى كتابه المسرح وما بعد)، وكتاب النظرية الأدبية ترجمة من الإنجليزية إلى الفرنسية سلسلة بوياتيك دار لوساى- باريس ١٩٧١ وهو من تأليف رونى فاليك وأوستين فارين، وهما من الجماليين الأمريكان.

توفيق الحكيم:
اغتراب الفن وثنائية العالم

فيصل دراج

تتعين حداثة طه حسين بتصور شامل جديد للعالم، قبل أن تتجلى فى جملة المواضيع التى قاربها، كما لو كان عميد الأدب العربى، الذى ارتكن إلى الوضوح ومجانبة المواربة، يعلم قارئه مبادئ النظر، قبل أن يرسل به إلى تطبيقات النظر وتجسيداته. أما توفيق الحكيم، وهو مبدع شارك العميد مبادئ الحداثة، فقد آثر دربا آخر، لا ينقصه الالتباس، فاكتفى بالأدب حيزا صريحا لحداثته، يتقاطع مع مواضيع حداثية تارة، ويعرض عن مواضيع أخرى إعراضا يلامس الزجر، تارة أخرى، ويترجم هذا التصور المختلف، الذى يستأنس الحداثة ويزحزحها فى آن، منظورا مسكونا بالتناقض، يقبل بالمتغير والمتبدل والجديد، من دون أن يغادر أقاليم تحتفل بالثابت وبالقديم.

يفصح الحكيم عن تصوره المحتفل بالأضداد، فى كتابين، سجل فيهما أشياء من «سيرته الذاتية»، هما: «زهرة العمر» و«سجن العمر». وقد يوحى الكتابان، وبينهما عشرون عاما وأكثر بأن صاحبهما سطر فيهما طورين من حياته، كأن يلامس، فى أحدهما، شبابا انقضى، وكأن يرجع، فى الثانى، إلى طفولة توارت. غير أن الحكيم، المقيد إلى تصور يستنبت المتناقضات، لا يتعامل مع زمنين متعاقبين، بل يذهب إلى ما يرضى تصوره ويفصح عنه، جاعلا من الكتابين مرآتين لطبيعتين متعارضتين، تحدث إحداهما عن الزهر والأريج وتحكى ثانيهما عن السجن والقيود.

يكثف الكتابان، اللذان لا يثيران الفضول، ظاهريا، تصور الحكيم، المشدود إلى ثنائية صارمة، قوامها حداثة متسقة، وتقليد متسق، ينكر الحداثة ويطردها، كأن

للأدب أدواته ومواده، وكأن لما قام خارج الأدب طبيعة وأدوات مغايرة. وبسبب هذا الاختلاف، وترجمة له، يتكشف كتاب «زهرة العمر» سيرة للروح، ويتجلى «سجن العمر» سيرة للجسد. وما انشطار السيرتين إلا آية على انقسام الكائن الإنسانى الموزع على السماء والأرض، أو المنقسم على ما يعليه وما يخفضه فى آن. ولعل هذا الانفصال، الذى يسكن الإنسان وينسج قوامه، هو الذى أملى على الحكيم أن يشير إلى ما يميز به كتابيه، فجاء، «زهرة العمر»: سيرة ذاتية- رسائل، بينما أخذ الكتاب الآخر صيغة: ذكريات، لا أكثر. والعنوانان يشيران بعض الفضول، حيث الأول سيرة ذاتية، ارتكنت إلى الرسائل، بينما الكتاب الثانى مجرد ذكريات، كما لو كانت السيرة الذاتية الحقيقية هى تلك المحدثة عن سيرة الروح، على مبعدة شاهقة عن «ذكريات أخرى، تحيل على المادى والدنيوى لا أكثر، وهو ما يعيّنها ظلا شاحبا للأولى، أو سيرة ذاتية ثانية وثانوية معا.

تعثر السيرة الذاتية الروحية فى «زهرة العمر» على ما يحققها، فهى سيرة الوعى المحتفل بالروح والمعرض عن نوافل الحياة، وهى السيرة التى تنقل الروح من شكلها اللفظى إلى دلالتها الجوهرية. فلا يكتب سيرة الروح إلا من أضاءت له روحه دربا مختلفا عن دروب البشر، لا لأمر، إلا لأنه مختلف عن البشر بدوره، ذلك أنه وعى، فى لحظة إشراق، أن الروح هى الفضاء الوحيد الجدير بسيرة مكتوبة. ولهذا يكون منطقيا أن يفصح الكاتب عن اختلافه عن الآخر فى الصفحة الأولى، كأن يكتب إلى صديقه الفرنسى البعيد: «ويخيل إلى لحظة أنى ذلك الشخص الذى عناه «إبسن» بقوله: الرجل القوى هو الرجل الوحيد ص:١٥». يساوى الكاتب بين القوة والوحدة، ويعلن فى الصفحتين اختلافه عن غيره، الذى يدفع به إلى كتابة سيرة ذاتية مغايرة. وبعد صفحات قليلة، ينتقل الكاتب من الصفحتين الإيجابيتين إلى الإنسان الذى يحملهما، مشيرا إلى دروب الروح وإلى ما يعطى الروح دلالتها ويشكل قوامها، فيقول: «أما أنا، الذى اخترت الفن من البداية، صرفا صريحا، فلا أستطيع أن أنتقل إلى شىء...ص: ٢٠». ينطوى القول على أكثر من دلالة. فهو يؤكد طبيعة إنسانية معطاة ومنجزة، لا تحتمل التشكل والتبدل، فموجودة من البداية هى، ولا يقدر حاملها على الانتقال إلى طبيعة أخرى. غير أن هذه الطبيعة النوعية، ليست على ما هى

عليه، إلا بسبب اقترانها بالفن. الذى يحددها طبيعة مغايرة، الأمر الذى يؤكد طبيعة الفن، بدورها، مغايرة لطبائع الظواهر الاجتماعية، التى توجد، أبدا، على مبعدة شاسعة عنها. ومثلما أن صفات الوحدة والقوة والاختيار الطليق، لا توجد من دون كيان إنسانى تتجسد فيه، فإن صفات الفن لا موقع لها خارج صفات الفنان الذى يحملها، والذى يدلل على تميزه فى اختياره لسيرة ذاتية تتمايز عن غيرها.

يمكن القول اتكاء على ما سبق: إن السيرة الذاتية الروحية، كما يتصورها كتاب الحكيم، هى سيرة الفن، التى لا وجود لها إلا فى سيرة الفنان. ومع أن النتيجة الصادرة عن القول منطقية، فإنها تستولد جملة من الأسئلة المنفتحة على الغيم والضباب والأثير. ففى النتيجة ما يساوى بين الروح والفن والفنان، كما لو كانت العناصر الثلاثة معا تنتمى إلى فضاء متجانس، إذ الفن صورة عن الروح، وإذ الفنان إشارة إلى ما يربط بين الروح والفن من غير انفصام. وعن الفضاء المتجانس، وبسببه، تصدر جملة من الثنائيات لا سبيل إلى توحيدها، حيث الروح تستدعى المادة وتطردها، والفن يدعو الواقع ويقصيه، وهذه العناصر، وهى موحدة ومتجانسة، تكشف عن اغتراب الفنان، الذى يحكى عن اغتراب كيفى أشد اتساعا.

تتساقط الحجب، شيئا فشيئا، عن دلالة السيرة الذاتية الروحية، فهى فى البدء، سيرة لفرد متميز، فإن أسفرت عن وجهها، بدا الفرد المتميز فنانا، أى زميلا للروح ومرآة لها، إلى أن تنتهى إلى سيرة الروح المغتربة، التى تحدث عن الاغتراب بصيغة الجمع لا بصيغة المفرد. وبهذا المعنى، فإن علاقة الفنان بالاغتراب، وهى علاقة جوهرية، تنطوى على دلالتين أساسيتين: تؤكد الأولى منهما أن اغتراب الفنان تعبير عن اغتراب الروح والفن، وتقول ثانيهما: لا يعيش الفنان الاغتراب بصيغة المفرد أبدا، لأن مرجعه الجوهرى مغاير للمراجع التى يقتضيها البشر.

يقول الحكيم فى «زهرة العمر»: «إن الفنان هو الكائن العجيب الذى يجب أن يلخص الطبيعة كلها بمادتها وروحها، فى ذاته الضئيلة والمحدودة... هو ذلك الكائن الذى يعيش فى داخله الحيوان والإله جنبا إلى جنب...ص:١٢١». تحيل الجملة، مرة أخرى، إلى الانقسام والاغتراب. فـ«الكائن العجيب»، أى الفنان، منقسم إلى إله

وحيوان، والإله، الذى يسكن فى حيز منه، مغترب عن الحيوان القائم فى حيز آخر. وما اغتراب الفنان، أى الكائن العجيب، إلا توقه الدائم والمستحيل إلى أن يكون إلها خالصا ، طرد الحيوان خارجا وتحرر منه. غير أن الحيوان المفترض، الذى يكبل الفنان بقيد ضرورى لا هرب منه، هو الوسيلة التى تؤمن اتصال الفنان ببشر آخرين، يجمعون بين الألوهية والحيوانية بأقساط مختلفة وتائهة، كما لو كان الحيوان المقصود ، أى الجسد ، أداة توسط بين الروح والمادة، أو بين الفن والعالم الخارجى الغريب عن الفن. تتمثل مأساة الفنان، ربما ، أو اغترابه المفتوح على كل الجهات، بذلك الوضع العجيب، الذى لا يكون فيه إلها إلا إذا كان فيه حيوانا ، أى حامل قول كيفى يرسله إلى بشر يمجدون الكم ولا يعرفون عن الكيف إلا قليل القليل.

فى فضاء الاغتراب، يغترب الفنان عن ذاته أولا ، ويعيش مأساة الانقسام التى لا شفاء منها. ويأتى ، بعد الاغتراب عن الذات، اغتراب أقل وجعا ، وإن كان متعدد الوجوه، هو الاغتراب عن الآخرين، سواء احتفظوا بشىء قليل من الألوهية أم انصاعوا إلى الحيوانية بيسر كبير. يقول كتاب الحكيم: «... ومع ذلك، فإنه ليخجلنى أن أصف لك ما تقع عليه عينى، وسط هذا الميدان، لست أعنى البشاعة الفنية، فما لا ريب فيه أنه لم يرد فى خاطر أحد أن يقيم فى ذلك المكان شيئا فنيا على الإطلاق، بشعا أو غير بشع، إنما الذى أعنيه هو انعدام كل ذوق، وزوال كل لياقة... ص١٩٢-١٩٣». يندد الفنان بالبشاعة التى تحيط به، ويعلن سخطه على تدنى القيم وانخفاض الذوق. لكنه، وهو المساوى بين الفن والروح، يركن إلى الفن قبل أن يرى أى شىء آخر، لا بمعنى نشر الفنون بين البشر، بل بمعنى الركون إلى الفن كتصور للعالم. وهذا التصور، وهو يستبدل الجزء بالكل، يمنع عن رؤية الأسباب الموضوعية التى تحول بين المصرى والانصراف إلى الجمال الفنى، فيترك الأسباب فى مكانها متهما البشر: «إن إسقاطى الحياة والعواطف كما هى، وكما يراها ويحسها دهماء الناس يفسر تصورات العالم المجزوءة لسيطرة البشاعة بطبائع البشر، مستأنفا ثنائية لا يحيد عنها، إذ الجمال مرتبط بنخبة راقية وإذ البشاعة صادرة عن دهماء الناس... ص:٤١».

تساوى غربة الفنان عن الآخرين اغترابه عن الواقع الذى يدور فيه الآخرون. فالفنان، وهو حامل لطبيعة أخرى، ينتمى إلى عالم خاص به، ولا يأتلف مع واقع بشر يعرضون عن الفن ويعرض الفن عنهم. وبسبب هذا، فإن الفنان لا يرى فى واقع الآخرين إلا كابوسا وتدهورا أو ما هو قريب من عقاب شديد. يقول الفنان فى رسالة إلى صديقه: «أتركتنى وحدى وذهبت عائدا إلى المجتمع... ص:٢١٢»، ويقول فى مكان آخر: «أهذا هو عالم الواقع الذى كان ينبغى أن أهبط إليه؟...ص: ١٨٥»، إلى أن يعلن: «عندئذ شعرت بما يشعر به ملاك فى السحب، وهو يهوى إلى الأرض!... ص:١٧٦» تفصح هذه الجمل عن طبيعة الفنان بقدر ما تكشف عن طبيعة الواقع المناقض له. فالأخير عقاب، يهبط إليه من فقد نعمة الفن، ويسقط فيه من فقد جناحه، وينحدر إليه من صفعه مصير فاجع... يدور القول، مهما تناظرت علاقاته، فى فضاءين متغايرين فى الطبيعة، يحتضن أحدهما العلو والارتفاع والسحب ويتضمن ثانيهما الانخفاض والتدنى والأرضى. يحتضن الفضاء الأول الفن والفنان والروح والملاك والسحب، ويستقر فى الفضاء الثانى البشاعة والدهماء والمادة والمجتمع والذين رضوا أن يتصالحوا مع المجتمع ويعودوا إليه.

يعطى الفنان عالمه ما شاء من الصفات، ثم يختصر المسافة محدثا عن طبيعته التى هى طبيعة الفن ومرآة لها، كأن يعطف الفن على الحرية الكاملة قائلا: «نفسى قد خلقت لتقرأ ما تريد وقتما تريد، لتحيط علما بكل شىء، وتسعى إلى تأمل كل شىء، وتستبقى فى الذاكرة ما تشاء وتنسى ما تشاء... ص: ٢٤». ومع أن فى القول ما يشير إلى المعرفة، فإن الجوهرى فيه يخبر عن الحرية أولا وعن الحرية الكلية ثانيا. كأن الفنان لا يكون ما هو إلا إذا تحرر من قيود الضرورة وتأبى على قواعد المألوف وأقام ذاته عالما مفارقا، له من القوانين ما ينكره المألوف، وله من الأعراف ما لا يعرفه أحد غيره. ويضئ الفنان طبيعته المغايرة مؤكدا من جديد ما هو عليه: «من غير شك أن لى منطقا خاصا يشط بى أحيانا عما اعتاده الناس، فإذا أنا فى واد والناس فى واد، ينظرون إلى ويقولون: إما أنه أبله وإما أنه فطن.... إن الله لم يخلقنى وإنما هو الشيطان أراد أن يخلق طرازا جديدا من الآدميين... ٦٧-٦٨». كل شىء يشير إلى آخر غير مسبوق ولا يرضى عنه الناس، باستثناء «أحيانا» التى تختلس من القول،

ظاهريا، أحكامه القاطعة. فللفنان حيزه الذهبي الذى لا يغادره فى اتجاه الآخرين، ولا يستطيع الآخرون اجتيازه، والذهاب إليه... فهو الأبله أو الفطن أو الذى استنسله الشيطان وميزه عن الآخرين. غير أن صفة «الأبله» الذى يشبه الملاك ويسقط من السحب، مكرها، إلى قاع خفيض، ترد إلى النبوة قبل أى شيء آخر أو تحدث عن مختلف يبشر برسالة.

مهما تكن فلسفة المسافة التى يقول بها الفنان، فإن اغترابه يصدر عن ماهيته قبل أن يتأتى عن أى شيء آخر، وهو ما يجعله اغترابا جوهريا، اغترابا لا يعود إلى مكان أو زمان ولا يمتثل إلى مرجع خارجي ويتبدل بتبدله، أى أنه اغتراب يلازم الفنان إلى الأبد. فاغتراب الآخرين، فكريا كان أو سياسياً أو اقتصاديا، مشروط، بعوامل خارجية، يتغير بتغيرها ويتحول بتحولها، فى حين أن الاغتراب الجوهرى، المتمرد على الزمن ومعطيات التاريخ، أبدى ولا شفاء منه، لأنه مرتبط بماهية الفنان المغايرة ولا ينفصل عنها. وسبب الاغتراب، الذى لا فكاك منه، هو طبيعة الفنان المسكونة بمفارقة مؤسية، قوامها الحيوان الخفيض الذى يجاور الإله المتعالى فيه. وهذا ما يفسر انشداد الفنان إلى تعابير: الحقيقى، الكامل، الكلى... إنه الانشداد المأساوى إلى المطلق، الذى تعلن عنه روح الفنان وتصرح به ولا تصل إليه، بسبب جزء آخر تقيدها، ويترك الفنان معلقا بين الأرض والسماء.

اغتراب الروح بين الفن والتاريخ

يكتب توفيق الحكيم فى الصفحة ما قبل الأخيرة فى روايته: «عصفور من الشرق» السطور التالية: «إنك تستطيع أن تقول كل شيء عن الغرب فاسمع لك، ولكن «بيتهوفن» ها هو ذا نبى حقيقى! ها هو ذا رسول للمحبة والسلام، خليق أن يرفع مجد الغرب أبد الآبدين... وأن يطهر الإنسانية وأن ينير القلوب... ص:١٨٤». كلمات أربع تطفو واضحة فى السطور السابقة هى: الفن، النبوة، الغرب، الإنسانية... والكلمات الواضحة توحى بترجمة يسيرة هى «يحيل الفن على النبوة، بقدر ما يحيل على غرب قادر على تخليق نبوة تصلح الإنسانية كلها. إن قول الفنان الشرقى واضح ولا لبس فيه: إن كان الفن نبوة، وإن كان دور النبوة إصلاح العطب الإنسانى، فإن الفن

دين جديد يبشر بإنسانية جديدة. مع ذلك فإن فى القول رواسب توحى بشىء آخر: إن كان بيتهوفن، وهو نبى حقيقى، يشخص تطابق الفن والنبوة، فلا ضرر على الفنان الشرقى أن يلتحق بنبى غربى، طالما أن النبى الموسيقى رسول المحبة والسلام، وطالما أن الغرب، الذى يحتفظ بالنبوة فى إناء فنى، ينشر دينا يصلح الإنسانية كلها.

تخبر السطور السابقة عن وجه جديد من وجوه اغتراب الفنان. فإضافة إلى اغترابه عن الواقع اليومى فى زمانيته ومكانيته المباشرة، فإنه مغترب أيضا عن الزمن التاريخى الذى أنتج واقعا مصريا، يتنكر للفن والفنان، واقعا دمره المغول وأحفادهم ولم يستطع الوقوف على قدميه. فى هذه الحدود، فإن الفنان لا ينتمى إلى عالم الروح فقط، بل إلى عالم إنسانى أجار الروح وهو يجير الفن، أو أجار الفنان وهو يحتفل بالنبوة. يقول الفنان فى «زهرة العمر»: «إذا سلمت بقولى هذا، فلا أبالغ إذا قلت لك إنه ليس فى مصر عدد أصابع اليدين من المثقفين... ص:١٥١». والمثقف الذى يقصده الحكيم هو الفنان المتدثر بالنبوة، أو النبى الذى تشخص فى هيئة فنان، وإلا لكان قد التقى بجمهرة من المثقفين واسعة. وهذه التربة القحلاء، التى تطرد الفن بقدر ما تتنكر للنبوة، تعطى الغرب دلالة أخرى، فيكون السماء التى هوى منها الملاك إلى أرض بشعة، ويكون الحيز المكانى الذى يلتقى فيه الفنان بروحه كاملة، ويكون ذلك الفضاء الشفيف الذى يحن إليه الملاك الذى سقط على أرض الشرق، أو على شرق هو صورة عن الدنيا الخفيضة ومرآة لها.

تدفع ثنائية الشرق/ الأرض، الغرب/ السماء، وهى مرادف لثنائية المادة/ الروح، الفن/ الواقع، الفنان الشرقى إلى أن يكتب إلى صديقه الغربى السطور التالية: «إنى أتقبل الصدمة باسما، لأنها لا تدل على شىء إلا على قرب وقوع الكارثة العظمى، وتركى أوروبا والعودة إلى بلادى ص٥٨»، غدا تكون الباخرة قد أقلعت حاملة جثمانى، وإن سئلت عن الروح قل روحه فى قاعة كونسير «بلييل»... رسائلك تحمل إلى فى صحرائى نسيم أوروبا العظيمة ص٦٠»، «باريس هى «فترينة العالم!... هى الواجهة البلورية التى تعرض خلفها عبقرية الدنيا أحذرك وأنا بمصر، أن تحرمنى

هذا الاتصال بألوان الفن...ص: ٦١ »، أكتب إلى مطولا، إذا كنت تعتقد أن أسمى واجباتك نحوى هو التفضل على ساكن الصحراء ببعض نفحات أوروبا العاطرة...ص٦٤ »، «ويئست من أن بلدا كمصر يصبح فى يوم قريب ذا حياة فكرية. لا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر...ص: ٦٥ ».

تسمح أقوال الفنان الواضحة بترجمتها إلى ثنائيات جديدة قاطعة ولا توسط بينها، إلا إن قام التوسط على الفن والنبوة، والثنائيات هذه هى:

الكارثة/ النعمة، الموت/ الحياة، الصحراء/ الروضة، الغباء/ العبقرية... تمثل «أوربا العطرة» النعمة والحياة والعبقرية والروض العاطر، مخلفة وراءها شرقا بليدا يجود بالكارثة والموت، بل صحراء مقفرة وقاحلة ومهلكة... ولذلك يتوق «ساكن الصحراء» إلى الروض الذى كان فيه، بل أنه لا يتوق إلى شىء، لأن خلف روحه حيث كان، ولم يستقدم إلى مصر إلا جثة تتشبه بجسد بمعنى آخر: إن كان الفن نبوة، فإن الفنان الشرقى يعيش اغترابه كاملا فى بلد هجرته النبوة، وتظل روحه معلقة بفضاء يوائمها، يصون الفن ويحفظ النبوة، ويؤنس الروح ويرعى الفنان. وهذا الفضاء الأثير، الذى لا تنقصه القداسة، هو الغرب، الذى يختلط بالروح وتختلط الروح به فيكاد أن يكون فنا خالصا أو نبوة محضة. غير أن الفنان، وهو نبى له رسالة، لا يكتفى بحرقة الاغتراب ولا يستكين لها، بل يحلم أن يكون جسرا بين «ساكن الصحراء» و«أوروبا العطرة»، مستأنفا دور المسيح الذى توسط بين السماء والأرض، كى يملأها عدلا وحرية ومساواة. ولعل الإشارة إلى بتهوفن، «وهو نبى حقيقى» تذهب فى الاتجاه، موحية أن «الفنان الشرقى» نبى بدوره، وأن دين الفن يوحد بين الشعوب جميعها.

غير أن الفنان المغترب، الذى لازمت روحه فى باريس تراتيل القرآن، يلوذ بأكثر من مكان، هاربا من بلد مقفر، عدد المثقفين فيه لا يجاوز أصابع اليد الواحدة. ويعثر الفنان على ضالته فى «أوربا أخرى»، تتوزع على مصر القديمة، مستنجدا بالأصول، التى روضت الفن وأحسنت ترويضه قبل أن تصبح باريس «فترنية العالم»، وعلى حضارة إسلامية عريقة، لم تنضب مياهها العذبة إلا حين اكتسح المغول ديار المسلمين.

لكن الفنان المأخوذ بتناسق الأشكال لا يكتشف الجميل، فى الأزمنة التى غبرت، إلا بعد أن التقى به مشخصا فى أوربا العطرة. ولذلك تظل أوربا مرجعا، يرتكن إليه فى فصل القبيح عن الجميل، ويعود إليه فى تميز الحى من الميت حين ينظر الحكيم إلى رجال الفكر المصريين فى زمنه يقول: «أغلب رجال الفكر والأدب عندنا لا يريدون أن يلموا بأكثر من المادة اللفظية التى تمكنهم من تدبيج المقالات التى يحتذون فيها النماذج العربية القديمة ص١٩٦. وهم لا يفعلون ذلك عن جهل أو عن عدم دراية، بقدر ما يفعلونه بسبب طبيعة لا تحسن التعامل مع الجديد أو التعرف عليه، ولذلك فإنهم يلتقون بالأوربى الجديد ويعرضون عنه ويؤثرون عليه تعاليم أمته الميتة: «لكن عبثا أن نلمح فى آثاره أو آثارهم ما ينم عن معرفة أو تذوق لفنون أوربا إنى لأتساءل: أكانوا يسيرون هناك معصوبى الرأس لا يبصرون ولا يسمعون؟ ما الذى كان يصد عيونهم عن آداب تلك الأمم الحية وما الذى كان ينيم أرواحهم ص١٩٧». وواقع الأمر أن الحكيم، الذى اقترب من الأربعين، يرى ما يود أن يرى ويظل متدثرا باغترابه، فيرى الهياكل الأوروبية، ويرى فى محمد المويلحى استمرارا للقديم المندثر، غافلا، وهو المغترب فى كتابه بامتياز، عن جديد المويلحى الذى عرف الثقافة الأوربية واستفاد منها، من دون أن ينجر إليها مسلوب الإرادة.

على الرغم من رهافة الحكيم وثقافته اللامعة ومقاصده النبيلة وغيرته الوطنية التى تدفع إلى حرق كل ما لا يعجبه بنزق كبير، فإن تصوره للعالم فى «زهرة العمر» مقيد بفكرة: «المركزية الأوروبية» التى يقبل عليها مغتبطا، فإن شعر بجرح استولد مركزيات أخرى، مثل «المركزية الفرعونية» أو «المركزية الإسلامية» التى تترجم، فى مستواها العميق، مركزية أوربية مقلوبة، تفضى، فى الحالات جميعها، إلى تبعية محتملة. لقد اتكأ الحكيم علي الفنان الذى فيه واغترب عن حاضره، مهاجرا إلى أقاليم موجودة فى أزمنة أخرى، تقف فى مركزها أوربا تارة، ويقف الموروث الإسلامى- الفرعونى على تخومها تارة أخرى. وفى الحالتين، يظل الراهن، كما الزمن التاريخى المعيش، مهجورا، تلقى على جسده أسئلة أزمنة أخرى، لأن المغترب لا يعترف بزمنه ولا بأسئلته الصحيحة.

وحدة الفن والدين فى الوعى المغترب

«عصفور من الشرق» رواية سبقت في ظهورها «زهرة العمر» بسنوات خمس. ومع أن الرواية مزيج من الواقعى والمتخيل، فإن رواية الحكيم سيرة روحية أخرى، أو سيرة ذاتية فكرية تضىء السيرة الأولى وتوسع أسئلتها. ففى السيرة الذاتية المباشرة تطغى أوربا على غيرها، وتنصب مرجعا وطيدا لكل مرجع آخر محتمل، فى حين أن السيرة- الرواية تعادل ما اضطرب، فتتراجع مساحة أوربا وتتضاءل قداستها، مفسحة المكان لجوهر الشرق، قبل أن تعطى المكان للشرقى والشرق. وكما يحضر الشرق فى جوهره يأتي الغرب بدوره، وقد تجوهر، معلنا عن لقاء ينتهى بصدام، أو مخبرا عن صدام ضرورى قبل اللقاء المحتمل. وما الصدام الضرورى، كما اللقاء المبتور، إلا أثر لمواجهة جوهرين مختلفين، يتخذ الأول منهما الروح مرتكزا، ويستريح ثانيهما إلى أشياء كثيرة تستنفر الروح وتغضبها. ولذلك يقبل الفتى الشرقى، النحيل فى جسده والعفى فى روحه، على فتاة غربية شقراء جميلة الجسد ومعطوبة الروح، فيلتقيان ويتعاشقان وهما على موعد مع فراق وشيك.

تتخذ سيرة زهرة العمر من الفن محورا لها، وتؤكده قيمة إنسانية شاملة، بينما تتوقف عصفور من الشرق» أمام أسئلة الروح الكبيرة، قبل أن تتأمل أسئلة أخرى. كأن اللقاء مع الآخر والهزيمة أمامه، دفع الشرقى المخذول إلى اللواذ بأصوله، فهو شرقى وينتمى إلى حضارة الشرق، وهو مسلم ويؤمن بالإسلام، وهو مصرى سبح فى الفضاء الدينى منذ لحظة الاستهلال. اكتشف الشرقى، فى المعركة التى هزمته، هويته واستجار بالأصول، هاربا مرة أخرى من الحاضر. وبسبب اغتراب مكين، يضبط ظل الفنان قبل أن يغمر وجوده، فإنه يلوذ بمبدأ الفرق المجرد ويستجير بفلسفة الاختلاف، التى لا تحدث عن هوية منتصرة وهوية مهزومة، بل تكتفى بمساحة الاختلاف الجوهرى، واصفة هوية جوهرية فى مواجهة هوية جوهرية مغايرة. وحديث المغترب، وقد تجرد، يريحه، لا لأنه يتحرر من عبء الحاضر الثقيل فقط بل لأنه يحقق الانتصار فى معركة الهويات المجردة، ذلك أن روحانية الشرق تفضل ما عداها.

نقرأ فى «عصفور من الشرق» السطور التالية: «إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض، وأنه ليس فى مقدورهم تقسيم مملكة الأرض،

بين الأغنياء والفقراء، فأدخلوا فى القسمة «مملكة السماء»... فمن حرم الحظ فى جنة الأرض، فحقه محفوظ فى جنة السماء...ص: ٨٠» يضع الحكيم، القول الذى أراده على لسان أوربى دمرته الحضارة الأوربية، ويعطف على القول ما يزيده وضوحا: «إن روح «المسيحية»، كما نبعت من الشرق، هى المحبة، والمثل الأعلى، وروح الإسلام الإيمان والنظام ص٨٢». تعود القسمة التقليدية فى ثنائياتها المتوالدة، حيث: روحانية الشرق تناقض مادية الغرب، وإيمان الشرق يعارض إلحاد الغرب، ودين الشرق ينفى علوم الغرب، والخيال الشرقى الزاخر بأناشيد الملائكة ينقض علمية الغرب الطاردة للخيال.

بعد الحديث عن «أنبياء الشرق»، الذى تنسجه الرواية فى حوارات متقاطعة، ينسحب الشرقى، الذى غدرت به شقراء أوربية، إلى دينه باحثا عن الراحة والسكينة:«نعم إن محسن ليشعر دائما أنه لا يسكن الأرض وحدها، إن حياته ممتدة أيضا إلى السماء إن له أصدقاء وأحباء وحماة من القديسين أهل السماء... إنه لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه فى الملمات ص٩٩»، «ما أقوى الإنسان الذى له نصير فى السماء ص١٠٠».

يعطى الحكيم صفحات طويلة عن عون السماء وأثير الروح المؤمنة وضريح السيدة زينب، كما لو كان قد انصرف عن الدنس الأرضى كلة واكتفى بظلال السماء. وهو منصرف إلى مناجاة السماء، لا ينسى أن فى الروح متسعا للفن والفنانين وكل المؤمنين بالسماء، طالما أن الفن صفو الروح، وأن روحا لا تعرف الفن تجهل الطريق إلى السماء. وواقع الأمر أن عمومية الإيمان، التى أخذ بها المبدع الكبير، تساوى بين الفن والدين، وبين الروح والفن، وبين الفن والمطلق، لا لشىء إلا لأنها ترى فى «الإنسان الأعلى» مرتكنا لها، الذى يشجب الإلهى فيه الحيوانى، ويتطلع إلى الانعتاق من ثقل المادة وبلادة الواقع.

يقول الحكيم فى «زهرة العمر»: أتدرى ما هو الشىء الذى يملأ كل كيانى الروحى؟ هو حمى الخلق الفنى، لقد كنت أخشى استهزاءك بهذا الشىء المقدس عندى...ص: ١٧٦». ويقول فى «عصفور من الشرق»: «إن الإخلاص للدين والفن،

يستوجب التجرد...ص: ١٥٣». يتمثل التجرد، في «زهرة العمر» بـ «حمى الخلق الفنى»، ويتجسد فى «عصفور من الشرق» بـ«حمى الإيمان الدينى»، ذلك أن الوجهين قبس من روح واحدة، تحتفل بالصلاة والعبادة وتحتفى بالموسيقا واتساق الألوان. ولذلك يقول الحكيم فى روايته، وهو يتأمل أحوال أماكن العبادة: «فإذ كل التفاتهم إلى ثياب السهرة، دون الموسيقى، وإذ كل عنايتهم بالمظاهردون الإيمان والعبادات، ولا يستثنى من بين هؤلاء إلا الفقراء التعساء، الذين جاءوا حقيقة للصلاة، ومن بين أولئك إلا الهواة... «زبائن أعلى التياترو»، الذين حضروا حقيقة من أجل الموسيقى ص١٥٣». تتوزع الحقيقة على الصلاة والموسيقا، ذلك أن الذين يذهبون حقيقة للصلاة هم الذين يحضرون حقيقة من أجل الموسيقا، لأن الحقيقة كما يجب أن تكون ماثلة فى الموسيقا والصلاة معاً.

تدفع وحدة الصلاة والموسيقا، وهما وجهان لحقيقة واحدة، الحكيم إلى إعادة قراءة الشرق والغرب، كى يعثر على ما يوحدهما، وما يفصلهما، وما يقيم بين الشرقى النحيل والشقراء العابثة سدا منيعا. وإعادة القراءة فى تصور الحكيم، تستلزم قسمة الأشياء، إذ كل شىء يحمل فيه ما ينقصه، وإذ كل جسد يطبق على روح تتأبى عليه، وإذ كل ظاهر غريب عن جوهر يحتجب خلفه، كما يقول الحكيم. وعندها لن يكون الغرب إلا «حضارة لا تسمح للناس أن يعيشوا إلا فى عالم واحد»، لأن الغرب تنكر للدين الخالص الذى أخذه عن الشرق، وابتذال العلم الشرقى الخالص، حين حوله إلى آلة ذات ضجيج يرهق الروح. وعلى نقيض غرب قوامه شقراء أنانية مأخوذة بحياة الواقع، يقف الشرق موئلا للأديان، فيزود الغرب بالعقيدة وبالعلم الخالص الذى يجافى التطبيق المهين وبـ«العلم الخفى» الذى لا يدركه العقل الأوربى القاصر... وبسبب هذا كله فإن «النور يشرق من بلاد الشمس «ليغرب» فى بلاد الغرب» ص: ١٨٩٠».

يقول الحكيم فى روايته: «إن العلم» «علمان: العلم «الظاهر» والعلم «الخفى»، وإن أوربا حتى اليوم طفلة، تعبث تحت أقدام ذلك «العلم الخفى» ص: ١٨٢». يتسلل الانقسام الثابت والدؤوب، الذى يقول به الفنان، إلى الغرب ذاته، كاشفا عن عالم غربى «خفى» وراء العالم الأوربى «الظاهر». ولن يكون «العالم الخفى» الذى اتصل بـ «العلم الخفى» إلا الفن، الذى يستولد من أوربا روحا جديدة، أو الذى يترجم العلم

الخفي الشرقي إلى لغة أوربية، وهذا ما يجعل من بيتهوفن روحا شرقية، أو يؤكدحلول روح شرقية في جسد الفنان الألماني، لأن النبي، الذي يسكن الموسيقا، يلحقه بأنبياء الشرق: «إنك تستطيع أن تقول كل شيء عن الغرب فأسمح لك، ولكن «بيتهوفن» ها هو ذا نبي حقيقي ص١٨٤». إن «كل شيء»، الذي يقول به الحكيم، هو الذي يسمح الفنان الشرقي أن يرى «العالم الظاهر» الأوربي فقط، الذي يهمش النبي الحقيقي، ويحتفي بالديالكتيك والأفكار المادية والنظريات السياسية.

يفضي تصور الحكيم إلى السؤال التالي: إن كان الشرق موئل الحقيقة الجوهرية، فلماذا يغترب فيه الفنان المنشد إلى الفن الأوربي؟ والجواب، كما توحي به «عصفور من الشرق»، سهل وبسيط. فكما يفقد الغرب روحه، بسبب الآلة، ولا ينقذه إلا فن الأنبياء الحقيقيين، مثل بيتهوفن، فإن الشرق يهزم روحه، بسبب دين مؤسساتي أو ظاهري، يهجر تعاليم الدين الحقيقي. يصبح الدين في الشرق اليومي، الذي انصرف عن الروح، مساويا للآلة الصادرة عن العقل، وعن المنافع اليومية، بقدر ما يغدو الإسلام الجوهري معادلا للفن الأوربي الحقيقي والجواب في وضوحه، يقترح ما يعيد إيقاف العالمين بشكل سوي، بعد أن اضطربت روحيهما، أي: يستعيد الغرب روحه الضائعة إن اضاف إلى فنه الدين الشرقي، ويستأنف الشرق بهاءه إن صحح دينه اليومي الكسول بمفردات الفن الغربي. وعندها يولد دين إنساني جديد، يتبادل الفن والدين فيه المواقع، أي توحد الحقيقة الجوهرية بين الطرفين المتباعدين، وتضعهما على طريق مشترك يعصمهما عن الضلال، وينقل كل ما فيهما من صحراء الاغتراب إلى نعمة التحقق.

من اغتراب الفنان إلى التصور اللاهوتي للتاريخ

يحذف تصور الحكيم، عن وعي أو من دونه، كل ما له علاقة بالواقائع المشخصة والمعطيات التاريخية والمراجع المادية، مكتفيا بعمومية إيمانية ذات عناصر متكافئة ومتجانسة هي: الروح والفن والدين والمطلق. وهذه العمومية التي تلغي التاريخ، بإلغاء المستويات المنفصلة عن غيرها والمستقلة عما عداها، هي التي حملت الحكيم على الحديث عن هويات مجردة قوامها الاختلاف، وفرضت عليه تصوراً جوهرانيا للعالم، حيث للشرق جوهره الخاص به وللغرب ماهيته الغريبة عن الشرق.

ومع أن خطاب الحكيم، فى مستواه الظاهرى، يرد إلى الاغتراب النموذجي وغربة الفنان، فإنه، فى مستواه العميق، تعبير عن: التصور اللاهوتى للتاريخ. وفى تصور كهذا تنحل العلاقات الاجتماعية والإنسانية كلها فى طبائع الأفراد، إذ الطبيعة الخيرة تنكر الطبيعة الشريرة، وإذ الماهية المتعالية تنكر الدنىء المطبوع على البشاعة، أى تنقسم الطبيعة إلى طبيعة نقية أولى وطبيعة ثانية متدهورة. فلقد «خلق الله الإنسان على صورته»، وعاد الإنسان فخلق لذاته صورة أخرى، تبتعد عن الصورة الجميلة الأولى وتخالفها.

تتصارع الطبائع المختلفة، وهى مشدودة، أبدا، إلى مثال سابق عليها، إلى أصل تقاس به الأشياء، ويبقى فوق الأشياء كلها. وإذا كان التصور الدينى التقليدى يربط الظواهر كلها بالخالق العظيم، فإن التصور اللاهوتى، الصادر عن وحدة الدين والفن، يربط ما شاء من الظواهر بالفنان المتعالى المغترب، كما لو كان الفنان الخالق هو مرجع الظواهر وحاكمها.

يتقاسم التصور الدينى والتصور اللاهوتى معايير الخالق الأول والثنائيات المتحاربة وترتيبة العلاقات الصارمة، غير أنهما يتشاطران أولا وقبل كل شيء، معنى حركة التاريخ ومساره. وتتصف هذه الحركة، كما يراها التصوران السابقان، بالتدهور والانحدار، كما لو كانت حركة التاريخ هى حركة فساده، وكما لو كان مساره هو مسار قبحه الذى يباعده عن أصل ذهبى جميل مضى. ولذلك، فإن الحكيم، وهو يذكر الإسلام فى روايته، لن يذكر إلا أيام الرسول وغزوة بدر، واضعا «لباب الكتب السماوية» فى مواجهة «رجال الدين أنفسهم»، المسؤولين عن «انهيار مملكة السماء ص: ١٦٥». بل أنه يشتاق إلى كل قديم شوقا لا مزيد عليه، كأن يقول: «الأقدمون لم تتهيأ لهم أسباب أن يكونوا مبتذلين ص١٧٢»، أو «إن الأعرابية فى خيمتها، تلك التى كانت لا تعرف ما هى القراءة والكتابة، كانت تتذوق الجيد من شعر جرير...: ١٧٢».

يدافع الحكيم عن الفن ويتخذ منه تصورا شاملا للعالم فى آن. وهو فى هذا يقرر الفن مرجعا للعالم ويؤكد الفنان مصدرا لكل شيء، ويحول الفنان وموضوعه إلى بداية أولى، يشتق منها التاريخ والمجتمع والعلاقات التى تعيد إنتاج المجتمع والتاريخ. غير

أن هذا التـصـور، المقـدس للفن والفنان، لا يفضى إلى شيء، لأن مقـدماته اللاهوتيـة، تنشيء تاريخا ومجتمعا وهميين، وتؤكد وهم الفن وهو يتعامل مع ذاته، ومع موضوعه أيضـا. فـالفنان لا ينتج فنه إلا فى شـروط مـحـددة، ولو بقـدر، أنتـجت الفنان وفنه الحقـيـقـيين، وأنتـجت أيضـا وعى الفنان الذى يخلط بين الوهم والواقع، وبين الإبداع والنبوة وبين الفن وأنبياء الشرق.

يفسر الفن بغيره، ولا يفسر الغير إلا بسبب اتصاله به، على مبعدة من تصور الحكيم، الذى يحول الفن إلى دين والفنان إلى نبى والتـاريخ إلى مـيـتـافـيـزيقـا. ولعل التصور الذى أخذ به الحكيم، والذى يخلط بين الأسباب وآثارها، هو ما منع هذا المبدع الكبير عن رؤية الظواهر الاجتـماعـية بمنظور صحيح، وذلك فى سلسلة من المتناقضات التى لا تنتـهى. فـهـو فنان حداثى بامـتـيـاز ويطالب بحـجاب المرأة، ولو لفتـرة، وفنان ديمقـراطى، ويسـتنكر الديمقـراطيـة، ولو إلى حين، وهو عـقل منفـتـح مـتـعـدد المشـارب ويسـتنكر التـكنيك للآلة... وربما يتـجلى القـصـور النظرى عن هذا المبـدع الجـدير بالإعجـاب، فى قضـيـتين أساسيـتين: موقفـه من السيـاسـة أولا وموقفـه من الإسلام والعلمـانيـة ثانيـة. ففى حدود السياسة ندد بالناصرية حين استعاد «وعيه المفقود» فى زمن السـاداتية، واكتشف، بعد غروب الأخيرة، أنه لم يستعد وعـيه أبدا. وبالسؤال لا يدور أبدا حول الخيـار السياسى للفنان، إنما يدور، أولا وأخيرا، حول عجزه عن تقيـيم موضـوعى للحقب السـيـاسـيـة، مطلقـا سؤالا، مربكا ومرتبكا، يمس الوعى السـيـاسـى والوعى الفنى، ووجوه اللقاء والفراق بينهما.

ولا يقـل السـؤال الثـانى غـرابة عن الأول. فـفى كـتـاب عنوانه: «فى الوقت الضـائع» نشر فيـه آخر ما كتب، يوحى الحكيم بتـصالح كامل بين الإسلام والعلمانيـة، ناسيـا أن الطرفين ينتـميـان إلى زمنين مـختلفين، وأن المقدمات الروحية تختلف جذريا عن الحقل الفكرى الذى يدور فيـه الطرف الثانى، وأن العلمانية تتخذ من الإنسان، كما هو، جذرا لهـا، وتهـمش كل الجذور الأخرى. يقـول الحكيـم: «ولابد إذن من التـحقق من المعنى الأصلى الدقيق لكلمة «لاييك» فى الفرنسية والإنجليزية وهذا ما لا أستطيع أنا القيام به فى الصحية فإذا ثبت أنها ضد كلمة «دين» فهى إذن كما لا يمكن أن تنطبق على دين «الإسلام» لأن «الأزهر الشريف» كان يحتوى على العلمانية والدينية معا وفى وقت واحد...ص: ٦٠».

يقول الحكيم أنه عزف عن التدخين لأن الآخرين يدخنون غير أن حب التمييز والاختلاف لا يسمح باجتهادات طارئة فى قضايا أساسية. فالفنان المصرى الكبير يعجز عن إنجاز تقويم سياسى موضوعى لأنه يقيس الظواهر كلها بمقياس الفن، ويصالح بين الإسلام والعلمانية بتوسط فنى قديم، وضع روح الاسلام وفن الغرب فى نزل نظيف واستراح. فإذا كان بيتهوفن، وهو نبى حقيقى، ينتمى إلى غرب استنبت العلمانية، فإن الفن، الذى لا يغادر مقام الدين أبدا، يسمح للإسلام أن يكون علمانيا، بل يجعل العلمانية وجها من وجوه الإسلام.

نتائج وإنارة

«زهرة العمر» نص نموذجى عن إيديولوجيا الخلق الرسولية، التى تماهى النبوة بالخلق الأول، وتجعل من زمن الخلق حاضرا مطلقا، فزمن الخلق الأول مقدس، وما تلاه من الأزمنة معطوب ومسكون بالتلف. ولذلك، فإن سيرة الفنان، وهو الجزء الإلهى من الإنسان، تنفر من سيرة الأخير ويصيبها الانفصال، فلا يكون بين «سجن العمر- ١٩٦٤» و«زهرة العمر- ١٩٤٣» علاقة أو اتصال، لأن النص الأول يحكى شؤون الواقع لا أكثر. غير أن الانفصال بين النصين لا يختلس من «سجن الواقع» أهمية خاصة به، لأنه يدلل أن الفنان، الذى جاوز الستين، لا يتنكر لمبادئ رسالته الأولى، ولا يشى بتعديل أو بمراجعة.

يفصل الفنان بين «سيرة الروح» و«سيرة الجسد» ويعتقد أن إبداعه الفنى، وبالمعنى الدقيق للكلمة، ينقل أشواق الروح إلى الورق، ويعطى تصورات الفنان الجسد الموافق لها. ويقع الفنان فى مفارقة لا يقدر على ردها، لأن الكاتب فيه كتب ما وجد لا ما أراد الفنان. بمعنى آخر: إن كان الفنان قادرا على تلقين الإنسان الذى فيه ما شاء من الكلمات والمواقف، فإن منتج النص فيه، يعير الإنسان بعض الاهتمام، ولا يكترث بمعادلات الفنان الغارقة فى الوهم. وبسبب هذه المفارقة، التى تضاءل الفنان المنعزل، فإن نصه يحاور الواقع من دون اغتراب، ويأخذ بزمن إنسانى مشخص يطرد زمن الروح المهاجرة بعيدا. والعودة إلى «أهل الكهف» تنصر الكاتب المجتهد وتخذل الفنان المغترب، ذلك أن النص لا يستحضر الزمن البعيد إلا لينفيه، لأن «البعث» الذى يقول

به يستلهم «روح الماضى» ويعرض عن الزمن الذى مضى. فالحكيم، الغاضب من الواقع المصرى والمتمرد عليه، أعطى نصا يرفض تجميد الحياة فى لحظة منها، ويطالب بمجتمع يحتفل بالنص المسرحى وبجمهور المسرح، كما لو كان يقول أن على القديم والمتقادم أن يعود إلى كهفه، وأن اللواذ بالكهوف دعوة إلى الموت. ولن يكون نص الحكيم الكبير «اعترافات نائب فى الأرياف» مختلفا، فهو يدع أوهام الخلق المغترب فى كهوفها، ويذهب إلى حياة منسوجة من نبض البشر وأوجاعهم وظلم الزمن الذى حول المخلوقات الآدمية إلى أشباه بشر.

وإذا كان الوعى المجرد يستنطق الأثير وينتهى إلى أثير آخر، فإن وعى الكتابة الذى ينفى الوعى الأثيرى بوعى تاريخى دقيق، قاد الحكيم إلى نتائج إبداعية أكيدة. فالمعتزل، المحلق فى سماء الفنون والأديان، أقبل على الفن الغربى وتمثله، وعاد إلى الموروث العربي ووعاه، وتملى ما شاء من الفن اليونانى، وخرج من كل هذا بتركيب فنى، يوافق الشخصية المصرية، ويطرح أسئلة الراهن التاريخى، ولو من وراء ستار. ولعل الوعى الكتابى التاريخى هو الذى أملى على الحكيم البحث عن نص أدبى وطنى مستقل، تكون مصر حاضرة فيه ويكون مصريا وهو يحاور مصر، كأن الحكيمكان يقول: لا يحسن الأديب الحديث عن الاستقلال الوطنى إلا إذا أنتج نصا أدبيا مستقلا، مبينا أن وطنية الأدب تقوم فى شكل صياغته لا فى القول المباشر الذى يحمله.

يقول فالتر بنيامين: «إن أديبا لا يعلم غيره من الأدباء شيئا لا يستطيع تعليم أحد قط».

والحكيم المأخوذ بالأسلوب، والأسلوب هو الشخصية بالمعنى الفردى والجماعى، أعطى، على طريقته، أدبا وطنيا يعلم الأدباء، ويحسن تعليمهم، قبل الذهاب إلى قارئ موجود أو محتمل. ولهذا، فإن السيرة الحقيقية لتوفيق الحكيم تقوم فى إبداعه الوطنى الكبير، على مبعدة من تنظيره الذهنى الشارد، ومن مواقف سياسية وإيديولوجية، تحكى عن جموح الفنان المغترب، لا عن حكمة الكاتب المسئول.

إشارات

١- زهرة العمر: ملتزم الطباعة والنشر، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٧.

٢- عصفور من الشرق، دار الكاتب اللبنانى، بيروت، ١٩٨٠.

٣- فى الوقت الضائع: الأهرام، مركز الأهرام، القاهرة، ١٩٨٧.

التخييل الذاتى فى كتابات توفيق الحكيم

محمد برادة

بالرغم من الإشادة النقدية التى لقيتها بعض روايات توفيق الحكيم، وخاصة روايتى «عودة الروح» و«يوميات نائب فى الأرياف»، فإن اسم هذا الكاتب اقترن أكثر بريادته المسرحية وبالتجديدات التى حققها فى مجال المسرحية الذهنية أو الفلسفية، وفى تجريبيته المتصلة بتوظيف التراث الشعبى لكتابة مسرحية تنتمى إلى ما يعرف، عالميا، بمسرح العبث.

ويبدو لى أن توفيق الحكيم قد بخس حقه فى مجال تأسيس الرواية العربية الحديثة وتوطيد ركائزها. ذلك أن قراءة نصوصه المكتوبة منذ ١٩٢٧، وعلى مسافة خمس عشرة سنة من نشر «زينب» لمحمد حسين هيكل، تلفت النظر إلى عملية «استئناف» قوية أنجزها الحكيم من خلال نصوص متميزة فى شكلها وتيماتها ولغتها. وكان ذلك «الاستئناف» لافتا للنظر؛ لأن صاحبه مزود بثقافة أدبية وفنية عميقة، ولأن إقامته الدراسية بفرنسا مكنته من استيعاب الأشكال التعبيرية الحديثة، ومن إعادة قراءة التراث قراءة نقدية أتاحت له تحقيق التفاعل المخصب بين الموروث والمكتسب.

لم يبدأ توفيق الحكيم- على عكس معظم الكتاب المجايلين له- بنشر سيرته الذاتية، إلا أنه استثمر عناصر منها فى نصوصه الروائية تجعل شخصية الكاتب الواقعية تتوارى خلف البناء والتخييل.

من خلال إعادة قراءتى لأهم روايات الحكيم، وبعد أن نشر نصوصا لها طابع سير- ذاتى مثل «زهرة العمر» و«سجن العمر»، تبين لى أن إعادة القراءة يمكن أن تغتنى إذا ما استرجعنا ذلك البعد الذاتى فى رواياته، لا بوصفها سيرة ذاتية، وإنما من خلال مفهوم نقدى، تصنيفى، أخذ ينتشر فى الأدب العالمى منذ ما يقرب من عشرين

سنة، ويبدأ يستعمل لتمييز نصوص معينة تعتمد التخييل الذاتى autofiction الذى يتيح للكاتب أن يتخذ من وقائع حياته منطلقا للتخييل عبر مغامرة اللغة وتوليد إمكاناتها التعبيرية. وقد تشعب مفهوم التخييل الذاتى واتخذ تجليات متباينة، وذهب بعض النقاد إلى أن دلالته وجدت من قبل عند بعض الكتاب من دون تنظير ولا قصدية. وما سنحاوله من خلال هذه القراءة لخمس روايات من روايات الحكيم، هو توظيف مفهوم التخييل الذاتى لاستنطاق جوانب ظلت مبعدة فى القراءات السالفة، ولإلقاء الضوء على الأهمية الريادية لهذه النصوص المميزة شكلا ومضمونا ولغة.

١- مفهوم التخييل الذاتى وتشغيله فى قراءة روايات الحكيم

تحديد أولى للتخييل الذاتى

يمكن القول بأن مفهوم التخييل الذاتى خرج من معطف السيرة الذاتية؛ لأن الذات تحتل مكانة أساسية فى هذين الجنسين التعبيريين، ولأن السيرة الذاتية رغم استنادها إلى تعاقد مع القارئ لقول «كل الحقائق» عن حياة كاتبها، فإنها لا تستطيع أن تستغنى عن التخييل الروائى. وعندما نتابع تطور الإنجازات النصية للسيرة الذاتية، نجد أن أهم العناصر المكونة لها، وهى: المرجعية، السريرة، التعاقب، الأنا، أضحت موضع تساؤل وإعادة نظر داخل النص السير الذاتىّ نفسه[(١)]. ثم تفرعت عن السيرة جنيسات تعبيرية مثل: المذكرات الحميمة (La diarisme) والصورة الذاتية (autopartrait)، فخلخلت عناصر السيرة الذاتية؛ لأنها تعتمد التجزئة وعدم الاسترسال، وتنوع حالات النفس، والتجاور والتكرار.. من ثم بدأ مفهوم التخييل الذاتى يكتسب فضاءً خاصا يميزه عن السيرة الذاتية؛ لأنه مع إمكان توظيف وقائع الحياة المعيش، لا يكون الغرض عند الكاتب هو مطابقة النص مع «حقيقة» الأنا. على العكس، يجعل التخييل الذاتى من الهوية مجالا للتخييل، فلا يعود ممكنا المقارنة بين الحقيقى والمزيف، بين الواقعى واللاواقعى. وعلى ضوء ذلك، يجوز القول: لعل نص التخييل الذاتى ما هو إلا محكى شخصيته الرئيسية تدعى «أنا»، وهو أنا مجهول أكثر مما هو معروف، لأنه متبدل، ملتبس، يخفى أكثر مما يفصح حسب منظور التحليل النفسانى.

هذا الالتباس الحائل دون تحديد الأنا، ودون الجزم بأحادية الذات والهوية، هو ما دفع الكثير من النقاد إلى القول بانتفاء التمييز بين الرواية والسيرة الذاتية ما دام التخييل ضروريا ومؤثرا فى تشكيل النص. إلا أن التحولات التى عرفتها الكتابة الأدبية منذ الخمسينيات باتجاه مجاوزة الحدود المميزة للأجناس التعبيرية، وباتجاه افتراض «موت» الكاتب وقيام النص باستقلال عنه- كل ذلك أثار ردود فعل، وخاصة مع عودة فلسفة الذات الفاعلة (Le sujet) فبرزت اتجاهات لتذويت الكتابة من خلال بعث المؤلف والاحتفاء بمحكياته الشخصية وبتخييلاته الذاتية.. وعلى هذا النحو تشكل فضاء بين الرواية والسيرة الذاتية يجمع بينهما، إلا أنه يعطى الأسبقية لتوسيع فسحة الكتابة والاهتمام بمغامرة اللغة أكثر من لغة الحكى وسرد الوقائع، وهذا الفضاء الجديد هو ما اصطلح بعض المبدعين والنقاد على تسميته بـ«التخييل الذاتى». لكن قبل أن يبرز المصطلح مقترنا ببعض النصوص فى سنة ١٩٦٥ عند جيرزى كوزانسكى[٢] من خلال روايته «الطائر المبرقش»، ثم عند سيرج دوبروفسكى(٣) فى نصه «خيوط» سنة ١٩٧٧، فإن تجليات خصائص هذه الكتابة التخييلية الذاتية وجدت فى نصوص سابقة عند أمثال بييرلوتي، وجان جونيه وسوليرس وآخرين... لذلك فإن لهذا المصطلح «ما قبل تاريخه»، أى الفترة التى لم تنتقل فيها الكتابة من مرحلة التلقائية إلى مستوى الوعى والتنظيم لتلك الممارسة. ومن هذه الزاوية، نرى أن كتابات توفيق الحكيم وآخرين تندرج ضمن التخييل الذاتى لكن بتجليات ومكونات مختلفة بعض الشيء. وهذا ما سنحاوله فى التحليل اللاحق.

٢- تجليات التخييل الذاتى فى الأدب الحديث

يعتبر سيرج دوبروفسكى أبرز من روج لمفهوم التخييل الذاتى وحرص على وصف نصوصه الإبداعية به. وفى مجموع الروايات التى نشرها، حرص على أن يستوحى حياته ليقدمها فى شكل يختلف عن السيرة الذاتية وعن الرواية، جامعا بين مبدأى الحقيقة والمتعة، مطلقا العنان للكتابة المتدفقة ليسطر «ملحمة الأنا». يقول عن كتابته: «يتعلق الأمر بالتخييل، تخييل الأحداث والأفعال الواقعية المحض؛ وإذا شيء تم فالأمر يتعلق بتخييل ذاتى نتيجة الانتقال من لغة تحكى مغامرة لغة بعيدا عن

حكمة الرواية وتركيب جملتها، سواء كانت رواية تقليدية أو جديدة. إن التخييل الذاتى هو عبارة عن لقاءات، وخيوط كلمات وجناسات وسجع وأصوات متنافرة». إن دوبروفسكى لا يحرص على توفير حكاية تنتظم تخييله، وإنما يعطى الأسبقية- كما لاحظ أحد النقاد[٤] -لإيجاد بنية زمنية تمكنه من ابتداع أسلوب عنيف ينقاد من خلاله للعبة التنقلات والتركيز والتثبيت، كما لو أن كتابته تعيد تجسيد عمل المحلل النفسانى عبر استعارة لا ينضب معينها.

وفى مقابل دوبروفسكى، نجد أنطوان بلوندان يعمد إلى صوغ خرافات يقدم من خلالها الذات وكأنها قصص حقيقية، وبذلك يغدو ضمير المتكلم شخصا آخر؛ لأن الأحداث تنفصل عن سياقها التجريبى. وفى اتجاه مقارب، نجد كتاب رولان بارت، حيث يلح الكاتب على أن ما يسرده يعتبر وارداً على لسان شخصية روائية، ثم يأتى بصور فوتوغرافية لعائلته وطفولته تتقاطع مع فقرات السيرة. وهذا التفاعل بين «الواقعى» والتخييلى يرجح ابتداع الذات فى مشاهد ومواقف متعددة تتعدى إطار السيرة الذاتية.

وقد كثرت النصوص التى تستوحى هذا الاتجاه التخييلى الذاتى مثلما نجد عند الروائى الفرنسى باتريك موديانو، وجورج بيريك وكلود سيمون (خاصة فى روايته الأخيرة: «حديقة النباتات») وفى النصوص الأخيرة لألان روب كرييه، ويمكن أن نعتبر سيرة جان جونيه «مذكرات لص» (١٩٤٩) نصا تخييليا ذاتيا؛ لأنه يرفض التقييد بتعاقد السيرة الذاتية وينطلق وراء الحلم والاستيهامات التى تولدت فى نفسه نتيجة كونه طفلا لقيطا، وهو لا يريد أن يسترجع طفولته وشبابه وإنما يعيد صياغتهما استنادا إلى وعيه الراهن.

وفى الأدب العربى، نجد نصوصا فى بعض ما كتبه كل من فاضل العزاوى، وجمعة اللامى، وغالب هلسا، وإدوار الخراط، وأحمد المدينى... ، مع اختلافات فى الشكل والكتابة.

إن التخييل الذاتى سمة مهيمنة فى نصوص تضفر المعيشى بالتخييلى، ضفرا يؤول إلى تذويب المعيش فى المتخيل، وإبراز الذات المتحولة والمبتدعة باستمرار.

٣- التخييل والذات عند الحكيم

في المسرحيات التي كتبها توفيق الحكيم، سواء ما اصطلح على تسميته بالمسرح الذهني أو ما سمي بمسرح المجتمع، نجد أن الكاتب غالبا ما يصطنع قالبا تعبيريا يطرح من خلاله قضايا فكرية واجتماعية وسياسية بطريقة لا تكاد تظهر فيها ذاتيته وتفاصيل حياته. بينما نحس، عند قراءة رواياته، أن الكاتب يوظف ويستحضر وقائع ومشاهد من سيرته بطريقة تبرز معها ذاته في التلفظ والرؤية. وعلى خلاف ما فعله زملاؤه من الكتاب، فإن توفيق الحكيم لم يكتب سيرته الذاتية في مطلع حياته الأدبية، ولم ينشر لمحات من سيرته إلا في سنة ١٩٦٤ «سجن العمر»، بعد أن توقف عن كتابة الرواية. على ضوء هذه الملاحظة، فإن قراءة روايات الحكيم تلفت النظر إلى حضور «أناه» متدثرة بغلائل التخييل. صحيح أنه يعبر من خلال شكل روائي، إلا أن بروز أنا التخييل بقوة، يبرر اعتماد مفهوم التخييل الذاتي لاستجلاء ملامح تلك الذات المعبر عنها، والوقوف عند ما حققه هذا الاختيار على مستوى الكتابة، وعلى مستوى الإلحاح على الفردانية بوصفها أفقا لتحرير الذات ولبلورة وعيها داخل المجتمع. ذلك أن سياق الثلاثينيات في مصر، كان مقترنا بالنضال من أجل استكمال الاستقلال وإرساء أسس ليبرالية تعترف بالفرد وبدوره في تغيير القيم والعلائق... فهي ليست فردية نرجسية، أو انعزالية على نحو ما سنبين عند تحليل الروايات. وقد كان توفيق الحكيم، بمساره الفني والثقافي والاجتماعي، ملتقى لتفاعلات ثرية عملت على تقليب تربة الحقل الأدبي المصري منذ العشرينيات. ورغم اتفاقه مع مبدعين آخرين من جيله في بعض التصورات والمثل، فإنه سعى إلى تمرير رؤية لها خصوصيتها، إذ جعل من النص الروائي وسيلة لرسم ملامح عالم يستند إلى تخييل ذاتي وسع أمامه إمكانات التعبير وبنيات الشكل... من هذا المنظور، نحاول أن نستعيد حضور «ذات» الحكيم التي حرص دوما على أن يجعلها متوارية خلف أقنعة موضوعية.

إن التخييل عند الحكيم يزيل الحواجز بين الواقعي واللاواقعي، ومن ثم لا يعود ممكنا المقارنة بين الحقيقي والكاذب كما هو الشأن في بعض القراءات للسيرة الذاتية.

هكذا يكون التخييل، عند الحكيم، وسيلة لنسج الشخوص واللغات وتأثيث الفضاءات، وتغدو الذات جزءاً مندمجا فى عملية تشييد النص وإسماع صوتها وتطلعاتها من خلاله. لكن ذات الحكيم، رغم حفاظها على بعض الثوابت، فإنها تتبدل عبر أجواء التخييل وسياقاته وتبقى منفتحة على صوره ومكوناته. من ثم فإن نصوصه السردية بقدر ما هى روايات، بقدر ما هى تخييل ذاتى يعطى للأنا حضورا مركزيا نستطيع أن ندرك دلالاته من خلال قراءة تحلل جدلية التخييل والذات عند توفيق الحكيم.

تجليات التخييل الذاتى فى خمس روايات

ضمن المنظور المحدد لهذه الدراسة عن التخييل الذاتى فى روايات الحكيم، فإننا لا نستطيع أن نقدم تحليلا عاما لمكونات النصوص وتركيبها الفنى. لذلك سنجتزئ التحليل لنحصره فيما نعتبره عناصر مشخصة للتخييل الذاتى، استنادا إلى شخصية المتلفظ فى الرواية والتى هى شخصية تتوفر على ملامح تلتقى ببعض ملامح الكاتب توفيق الحكيم. وهذا لا يعنى أننا نفترض تطابقا بين الشخصية الروائية والكاتب؛ لكننا نفترض تداخلاً وتقاطعا على مستوى التخييل المشكل لفضاء واقعى وتخييلى فى آنٍ، هو فضاء مبتدع يستقبل الذات المحتملة للكاتب محفوفة بإضافات المخيلة واللاوعى، ومتفاعلة مع سياقات التلفظ وإرغاماته الاجتماعية.

فى خمس الروايات المختارة، نلاحظ أن ثلاثا منها تنحت فضاءاتها فى أرجاء المدينة والريف المصريين وهى: «عودة الروح»، «يوميات نائب فى الأرياف»، و«الرباط المقدس»، بينما الروايتان الأخريان: «عصفور من الشرق، راقصة المعبد» تستوحيان فضاء باريس وأجواء أوروبا المعطرة بأريج الفن والثقافة الرفيعة والأوبرا والغناء...

يتعلق الأمر، إذن، بذات مركبة، إذا صح التعبير؛ لأن الكاتب عاش فى مجتمعين مختلفين، وتشرّب ثقافتين متغايرتين، وحلم دوما بأن يحقق «تعادلية» تصطفى أفضل ما فى الحضارات الكونية.

١- عودة الروح

يبدو «محسن» أقرب إلى الاسم المستعار للكاتب الضمنى، لأنه يلتقى معه فى كثير من السمات، ومن خلاله يستعيد بعض الوقائع الحياتية فى الطفولة والمراهقة، خاصة عندما كان يقطن مع أعمامه بالقاهرة. ومن تلك السمات المشتركة بين محسن والكاتب، افتتانه بالغناء وبالعوالم، حبه للموسيقى والشعر (قراءته فى ديوان مهيار الديلمى) وتطلعه وهو ما يزال تلميذا فى المدرسة إلى أن يصبح الصوت المعبر عن الشعب: «- بكره احنا اللى نكون لسان الأمة الناطق!

(...) فاندفع قائلا:

- عباس! وظيفتنا بكره حاتكون التعبير عما فى قلب الأمة كلها. فاهم؟

يا سلام! لو تعرفوا قيمة القدرة على التعبير عما فى النفس... التعبير عما فى القلوب» ص١٢٧.

فى «عودة الروح»، هناك تخييل ذاتى يقوم أساسا على رسم صورة الذات منذ الطفولة وكأنها تجسيد مبكر لما ستكونه فى المستقبل. إن الذات الكاتبة توظف عناصر من السيرة لتعيد تخييل الذات فى ماضيها ضمن تناسق معين، ولأجل ذلك ينزع الحكيم إلى تخريف الذات (falulation de sai) بجعلها موضوعا لحكايات ومواقف يمتزج فيها الواقعى باللاواقعى للاقتراب من صورة الذات كما يتخيلها الكاتب الآن وهى تتحرك، وتفعل فى فترات منصرمة. من هذه الزاوية ندرك ذلك المشهد الذى يصور «محسن» وهو تلميذ فى الإعدادية، عاقلا، متزناً، ميالا إلى المناظرة ومطارحة الشعر مع صديقه عباس ومع «من يتفق معهما فى طبيعتهما الروحية الهادئة»، يطرح سؤالا كبيرا لمعرفة ما هى السعادة، وعندما يطلب منه أستاذ الإنشاء أن يلقى ارتجالا موضوعا يختاره بنفسه، يقف ليكتب على السبورة: الحب. ويأتي رد فعل الأستاذ مستنكرا، مويخا، بينما تشبث محسن بموضوعه شاعرا بنوع من الاعتزاز ولكنه يفقد تلك الثقة والقوة التى دفعته إلى كتابة تلك الكلمة الجريئة أمام طلبة مساكين اعتادوا أن يسمعوا كلمة العلم والمذاكرة والتحصيل والمثابرة، ولكنهم لم يسمعوا كلمة «الحب» ولا «الشعور» ولا «القلب»، وإن سمعوها فمُحَرَّف معناها إلى المقصد الدنىء. كأنما الحياة ليس فيها غير شيئين لا ثالث لهما: العلم والفساد.

فذات محسن، هنا، تتخايل عبرها ملامح من ذات الحكيم الذى سيبلور هذا التعلق بالقلب والروح فى كتاباته ومسرحياته، وتخييل ذات محسن فى سن مبكرة إنما هو تأكيد على وجود تلك البذرة التى طبعت شخصيته بالأسئلة المقلقة والطموح إلى ارتياد عوالم الفكر المطلق.

ونجد نموذجا آخر لهذا التخييل فى الفصل التاسع بالجزء الأول من «عودة الروح» والمتعلق بانجذاب محسن إلى الأسطى لبيبة شخلع العالمة. فهو، هنا، يفرد عدة صفحات لتخييل تلك العلاقة عبر وصف التفاصيل وسرد القصص الطريفة التى وقعت للأسطى شخلع، ومصاحبته لها فى الأفراح معتبرا نفسه أحد أفراد التخت. فى هذا الفصل يستعيد الكثير من الحكايات والتفاصيل المتعلقة بالأسطى شخلع التى نجد توفيق الحكيم يتحدث عنها فى سيرته «سجن العمر» باسمها الحقيقى: الأسطى حميدة: «ثم ازداد ترددها على منزلنا عندما انتقلنا بعد ذلك بسنوات إلى القاهرة، وأصيبت جدتى بالفالج ونصح لها الطبيب بصفاء البال والسرور، فتعهدت بها الأسطى حميدة كلما خلا وقتها من العمل.. »(ص٧٥). وهى نفس الشخص التى يهدى إليها الحكيم قطعة «العوالم» قائلا: «إلى الأسطى حميدة الإسكندرانية أول من علمنى كلمة «الفن»». وفى هذا النص القصير المعنون بـ«العوالم» نجد طريقة أخرى فى تخييل علاقة الحكيم بالأسطى حميدة، لأنه ما كتبه فى هذه الصيغة أشبه ما يكون بمسرحية قصيرة، حيث إن السرد المقتصد هو بمثابة إشارات توضح الحركة وتوزع الحوار.

بينما فى «عودة الروح» يلتحم التخييل بالذات، ونحس أن تلك العلاقة التى وجدت فى حياة الحكيم، قد تحولت، عند الكتابة، إلى عنصر جوانى فاعل فى أعماق نفسه. إنه فى «عودة الروح»، يتحرر، بفضل التخييل، من التحوطات ومن الرقابة الاجتماعية ليوحى لنا بأن العلاقة بين الطفل محسن والأسطى حميدة كانت تنطوى على عواطف ملتبسة:

«(...) وما رآها وتبينها حتى ذهب عنه النوم فجأة، وارتجفت أهدابه واحمرت وجنتاه، واضطرب قلبه قليلا لا يدرى لماذا.. ثم تخلص بسرعة من أحضانها وجرى. إن مر السنوات لن يمحو أبدا من ذاكرته تلك اللحظة الحلوة السعيدة التى فتح فيها عينيه

ليرى نفسه بين ذراعيها يتلقى قبلاتها... ولما شاءت الظروف بعدئذ أن تتزوج شخلع من الحاج أحمد المطيب، أحس محسن كآبة وخيبة آمال وشبه سراب يزول، وشيئا كالقنوط يحل فى أعماق نفسه دون أن يدرك لذلك أسبابا.. » ص١٧٣.

واضح هنا، من خلال المقارنة بين ما كتبه الحكيم عن نفس الحادثة والعلاقة، أن اللجوء إلى التخييل الذاتى فى «عودة الروح» قد أضفى على الواقعى بعدا جديدا ومحورا، مرده إلى تدخل الذات المتلفظة بصوتها ومشاعرها.

تطالعنا صورة أخرى للتخييل الذاتى فى مواقف التعاطف مع الفلاحين ومع «الشعب» (أسرة أعمامه) ومع كل ما يرمز إلى الجماعة. ذلك أن محسن يشعر بنفسه أقرب إلى أبيه الفلاح منه إلى أمه ذات الأصل التركى، والتى كانت تزعم أنها هى التى مدنت زوجها (نجد إشارة إلى ذلك أيضا فى سجن العمر). وفى «عودة الروح» إشارات كثيرة تجعل من ذات محسن ذاتا جمعية متعاطفة مع الخادم مبروك ومع الفلاحين فى العزبة ومع الجماهير الثائرة فى شوارع القاهرة. نسوق نموذجا لذلك: «وجاء ميعاد النوم وقادوا محسن إلى حجرته الخاصة، حجرة جميلة غالية الفرش، وأغلق عليه الباب(...) فاكتأب لهذه الوحدة وأوحشه المكان، وحن إلى سريره بجوار أسرة أعمامه فى تلك الغرفة «العمومية» ذات الخمسة أسرة ينحشر فيها «الشعب» بأجمعه حشراً. واشتد به الحنين ولما يمض به ليلة حتى أدرك أنه كان هناك فى نعيم، وأن هناك إنما هى الحياة وما كانت أهنأها حياة، حياة الجماعة تلك، حتى فى متاعبها ولحظاتها الشقية.. » ص١٣ الجزء الثانى.

على هذا النحو، طوال الرواية، تتخذ ذات محسن طابعا خاصا من خلال التخييل الذى يجعلها مندمجة فى أسرة أعمامه رغم أنها أقل ثراء ورفاهية من أسرته. ولعل تصوير ذات محسن على هذا النحو، مشدودة إلى أبعاد جماعية، يعود إلى ذلك الأساس الضمنى الذى يرتكز عليه نص «عودة الروح» وهو أساس مستمد من تاريخ مصر القديم وأساطيرها، والذى يربط صيرورة الفرد «إلى حيث الكل فى واحد». إن هذه الفكرة تتردد بكثرة وتغدو بمثابة اللحمة التى تسند شعب مصر فى ثورته سنة١٩١٩ والتى وجد محسن نفسه هو وأعمامه مندفعين إلى ساحتها... ومن هذا

المنظور، تتبلور ذات محسن عبر بعدين متلاحمين: ذات متفردة؛ لأن محسن يحب الأدب والغناء والعزف على البيانو ويكتب الشعر، وفى نفس الآن، يحس أن ذاته جزء لا ينفصل عن الجماعة التى تتسع لتشمل الشعب.

إن هذا التخريف للذات (ذات محسن) والنظر من خلالها إلى الماضى وإلى المستقبل، هو ما جعل توفيق الحكيم يبتعد عن اللغة- المعيار التى تقتصر على حكى الوقائع وترجمة الأفكار إلى كلمات. بدلا من ذلك، نجد فى «عودة الروح» لغة مختلفة عن اللغة السائدة آنذاك، لأنها لغة تبحث عن إيقاع وتعبيرية يرتقيان إلى مستوى التخييل الذاتى، وإلى تصور الذات الحكيمية لخصوصية التجربة. ومن ثم أصبحت لغة الكلام جزءاً أساسيا فى النص تلتقط النبض الحيوى وتكسر تراكيب الجمل وتحقق تباعدا عن السائد البلاغى. كذلك تلعب السخرية دورا بارزا فى تخصيص الفضاءات والشخوص وتميز كلام الذات المتلفظة.

٢- يوميات نائب فى الأرياف

فى هذا النص، هناك ما يوحى بوحدة الهوية بين السارد المستعمل لضمير المتكلم وشخصية وكيل النيابة وشخصية توفيق الحكيم الذى اضطلع بهذه الوظيفة فترة زمنية فى طنطا ودسوق الغربية. ورغم أن العنوان يشير إلى «يوميات» فإن القراءة تكشف شيئا آخر، إذ لا يقتصر الأمر ، كما فى جنس اليوميات، على تسجيل بعض الوقائع باقتضاب وبحسب أهميتها، بل إن البناء العام للنص، وعلى امتداد اثنى عشر يوما، يهتم بوصف التفاصيل والفضاءات ورسم ملامح الشخوص، ونقل عينات من كلامهم وحواراتهم. كل ذلك يجعل النص أقرب ما يكون إلى بناء روائى له حبكة تنتظم السرد والأفعال، وقصص تتضافر، رغم اختلافها، من خلال رؤية السارد وترتيبه للحكى.

يعلن الكاتب فى مستهل الكتاب أنه يريد أن يتحدث عن الجريمة وعن علاقته بها وبمن عايشهم فى الريف؛ وهو إذ يكتب ذلك فى يوميات فلأنها «لن تنشر» وستكون كتابتها فقط للتنفيس عن ضيقه:

« (...) هنا فى هذه اليوميات، أملك الكلام عنها وعن نفسى وعن الكائنات جميعا. أيتها الصفحات التى لن تنشر! ما أنت إلا نافذة مفتوحة أطلق منها حريتى فى ساعات الضيق! » ص٣.

إن هذه الإشارة الموازية للنص، لا يمكن أن تحجب الطابع التخييلى الذى يتخلل النص ويلحمه، وذلك رغم توظيف الكاتب لعناصر سير ذاتية ووصفه لأجواء وأحداث واقعية. ونستدل على هذه الملاحظة بأن النص يتجه أكثر إلى وصف الحالة النفسية والذهنية لكاتب اليوميات، وإبراز ردود فعله أمام المواقف التى يوجد فيها أو يشاهدها... ومن ثم فإن النص، رغم أنه يبدو بمثابة نسيج مرقع يضم شخوصا وأحداثا متباينة، إلا أنه يكتسب وحدة شبه متجانسة، مصدرها تلك الرؤية التخييلية التى يسلكها الكاتب فى السرد والوصف والتعليق، وداخلها تأخذ ذاته مكانة أساسية.

إن أساس التخييل الذاتى فى «يوميات نائب فى الأرياف» هو حرص الكاتب على أن يجعل من ذاته الكامنة وراء وكيل النيابة ذاتا مفرغة من هويتها المألوفة، مفصولة عن خصائصها المتصلة بحب الثقافة والموسيقى والجمال. تغدو الذات، هنا، أشبه ما تكون بالروبوت، تؤدى عملها «القانونى» وسط شروط لا إنسانية. ونجد صدى مباشرا لذلك فيما سجله بإحدى رسائله إلى صديقه أندريه فى «زهرة العمر» متحدثا عن عمله كوكيل للنيابة:

«كل ما يكتنفنى اليوم من مناظر وجماد وإنسان لا يثير فى شيئا مما يرفع النفس فوق ذاتيتها! فكل ما حولى هو مما يهبط بالنفس أدنى من ذاتيتها! إنى أعيش فى جو الجريمة، وأحيانا فى عالم الغرائز الدنيا! إنى مع القبح الآدمى، المادى والمعنوى، ليل نهار، وجها لوجه..!»ص ١٨٨.

فى «يوميات نائب فى الأرياف» يكتشف توفيق الحكيم عالم الحقيقة الأرضية بعد أن انجذب طويلا إلى عالم الخيال والمجردات. ومعايشته للجريمة وللسلوكيات الغرائزية، أرعبت كيانه؛ لأنه بدأ يحس بتلاشى المشاعر والقيم جراء تلاشى الرمز الذى يضفى صفة الإنسانية على الأشخاص ويحدد قيما إيجابية للعلائق والأشياء: «... ولماذا لم يعد منظر الجثث أو العظام يؤثر فى مثلى وفى مثل الطبيب، وحتى فى مثل

اللحاد أو الحراس هذا التأثير؟ يخيل إلى أن هذه الجثث والعظام قد فقدت لدينا ما فيها من رموز، فهى لا تعدو فى نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر (...) لقد انفصل عنها ذلك الرمز الذى هو كل قوتها. نعم، وماذا يبقى من تلك الأشياء العظيمة المقدسة التى لها فى حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك "الرمز"؟...» ص١٠١.

من ثم يمكن القول بأن النواة الأساسية فى تخييل الذات داخل «اليوميات»، هى سيرورة الانتقال من الوضع الإنسانى إلى اللامبالاة وجمود المشاعر أمام مشاهد العنف واحتقار القانون للمواطن. وكأن السارد، وكيل النيابة، يعيش فى حظيرة للحيوانات مستسلما لكوابيس يختلط فيها الواقعى باللاواقعى، وربما يفوق الواقع ما تتصوره المخيلة نتيجة لذلك، فإن الذات الفاعلة، المتكلمة فى «يوميات نائب فى الأرياف» تغدو مفرغة من مقوماتها ومشاعرها الإنسانية، مستلبة تجاه ذلك القانون الذى يحدد طرائق التحقيق ومعاملة الضحايا والمجرمين:

«وأذكر أنى تركت ذات مرة جريحا يعالج سكرات الموت، وجعلت أصف سرواله وتكته وبلغته ولبدته، فلما فرغت انحنيت على المصاب أسأله عن المعتدى عليه، فإذا بالمصاب قد توفى...» ص١٢.

لكننا نجد، وسط قتامة هذا الفضاء وجمود «إنسانية» وكيل النيابة، إضاءات قليلة عبر شخصية «ريم» الريفية الجميلة التى تجذب كل من رآها، والتى اتهمت بقتل قمر الدولة، ثم عثر عليها- بعد فرارها- مقتولة. وبموتها، انطفأ ذلك الأمل الذى كان يراود الوكيل فى اللقاء بذلك الشيء الجميل:

«وأطرقت قليلا أفكر فى سوء حظنا، لا من حيث العمل، ولا لأن «ريم» مفتاح من مفاتيح القضية، بل لأنها كانت صورة بديعة هزت نفوسنا جميعا، عاقلنا ومجنوننا، ومخلوقا حلوا منحنا أويقات حلوة ولحظات مشرقة، ونسيما عليلا هب على صحراء حياتنا العاطفية فى هذا الريف القفر...» ص١٥٨.

ويتضح من صياغة هذه الفقرة، ولجوء كاتب اليوميات إلى نون الجماعة، واصفا حزن ومشاعر الآخرين، أنه يريد إبراز القيمة الرمزية لـ«ريم»، لأنها لم تكن مجرد امرأة

جميلة، بل كانت رمزا للأشياء الجميلة المفقودة وسط بيئة البشاعة وسيادة الغرائز الحيوانية.

إن الحكيم، فى هذه اليوميات، كأنما يستكمل تخييله الذاتى من خلال استيحاء الأجواء المغايرة لفضاءات القاهرة وباريس، والمعاكسة لأحلام المثقف، الفنان، المتطلع إلى الإبداع والجمال. على صورة الذات كما تطالعنا فى روايات الحكيم الأخرى، تقدم «يوميات نائب فى الأرياف» ذاتا تجابه بشاعة الواقع وتشخص المواقف والمشاعر بدون تجريد أوصباغ. ذلك أن كُلُوح الواقع، هنا، يبطل التطلعات المثالية ويكاد يشل التعلق بسماوات الروح ورموزها.

٣- عصفور من الشرق

يأتى هذا النص المسرود بضمير الغائب، شكلا روائيا مشتملا على عناصر البناء المألوفة من مشاهد وشخوص وحوار واسترجاعات، مثله مثل «عودة الروح»، إلا أن الفضاءات هنا، تستوحى أساسا باريس بعد الحرب العالمية الأولى بأجوائها الاجتماعية المتوترة وتنظيمات العمال المتصاعدة، وأيضا استئناف الحياة الثقافية والفنية... والشخصية المحورية تحمل اسم محسن، وهو نفس الشخص الذى رافقنا خطواته الأولى فى «عودة الروح» ونرافقه هنا فى رحلته الدراسية الجامعية التى سيؤثر عليها استكشاف ذخائر باريس الموسيقية والأدبية والجمالية. إنه نفس «المحسن»، إذ نجد فى «عصفور من الشرق» إشارات إلى ثورة ١٩١٩ وإلى تأليفه أغانى وطنية كان يلحنها هو بنفسه ويغنيها زملاؤه خلف قضبان السجن، وإلى الامتحان العسير الذى تعرض له والده المستشار يوم طلب منه الإنجليز أن يصدر حكما زورا لصالحهم فرفض... لكن «محسن» فى «عصفور من الشرق» يعيش تجربة مغايرة؛ لأن ذاته تواجه حضارة وثقافة وفضاءات مختلفة. به شوق إلى المعرفة بدون حدود، وتطلع إلى أن يصبح كاتبا، ورغبة جارفة فى أن يحب وينعم بمسرات الغرام ومعاشرة المرأة... هى، إذن، تجربة الذات (الحكيمية) فى مواجهتها لـ«الآخر» بوصفه سلوكا وقيما وثقافة. ومن هذا المنظور، يمكن القول بأن تخريف ذات محسن يوظف ثلاثة عناصر: علاقته مع عائلة أندريه صديقه الفرنسى الذى سينشر الحكيم فيما بعد (سنة ١٩٤٣) رسائل كان

يبعثها إليه، ثم علاقته بـ«سوزى» الجميلة التى كانت تعمل بشباك مسرح الأوديون، وأخيرا علاقته بـ «إيڤان» العامل الروسى المولع بالثقافة والأديان والتفكير فى مصير العالم...

إن نواة التخييل الذاتى، فى هذا النص، تبدو ملتحمة ومنحدرة من الاستعارة التى يتضمنها عنوان الرواية: كأن «محسن» الملتحف بشرقيته وأحلامه الفنية وروحانيته، هو عصفور زائر لباريس السماء الرحيبة التى كان يؤمل أن يجد فيها أمانيه ومقاصده. ولم يكن بوسع العصفور أن يحلق فى سماوات غريبة ثم يغادرها وهو على نفس الحال. خلال الزيارة أقام محسن علاقات واكتشف حضارة تقدس الموسيقى والفن والأوبرا والمسرح والعقل، وعاش أسبوعين مغمورا بلذائذ الحب والعواطف ثم ارتد إلى الوحدة والتأمل ليستحضر الصورة الأخرى للحضارة الشرقية التى يدافع عنها إيڤان: «...إن أوروبا اليوم فى أزمة شديدة؛ لا شك أنها أخطر أزمة مرت بها؛ ذلك أنها قد تنبهت أن ما زعمته مدنية عظيمة قد أفلست، وظهرت من تحت الريش أنياب الخنازير البرية(...) فلنرحل معا إلى الشرق، إن أجمل ما بقى لأوروبا إنما أخذته عن الشرق؛ لم تعد حياتى هنا! ماذا نصنع الآن ها هنا؟ حتى راحة النفس لا نجدها هنا. إن العودة إلى الهدوء والصفاء هى فى عودتنا إلى فضاء الصحراء، هناك نستنشق بملء رئتينا، لادخان المداخن، ولكن رائحة السماء...» ص١٨٠.

لكن الطائر/ محسن فقد براءته الأولى، لأنه حلق عاليا وتغلغل فى سماوات الفن، وانتشى بسانفونيات فاجنر وبيتهوڤن، ونهل من ينابيع المعرفة العميقة وارتوى من شفاه الحب... ثم وجد نفسه غريبا لا يقدر على الاستمرار بعد فشله فى مغامرته العاطفية، ولا يستطيع أن يقنع ببركة حاميته الطاهرة السيدة زينب. انتقل من الطمأنينة إلى الشك والحيرة. يقول محسن فى رسالة إلى سوزى: «... إنى مثل ذلك «الملحد» الذى طرد حديثا من حظيرة «الإيمان» فتشرد بعد ذلك «بقلبه» لا يدرى أين يسكنه، مثله مثل صعلوك من صعاليك الحياة، إذا طلع النهار انساق إلى ترهات العقل حتى يجن الليل، فأوى «بقلبه» إلى حيطان «العقيدة» ينطرح فوق الأفاريز...» ص١٤٦.

غادرت ذات محسن أحاديتها وصارت ترى بأكثر من عينين وتقارن بين شرق

وغرب لتكتشف التناقضات والمفارقات: «... وإنك قد تستطيع اليوم أن تقتلع من رأس الشرقى عظمة السماء، ولا تستطيع مطلقا أن تقتلع منه عظمة «العلم الأوروبى الحديث»؛ وإنه لمن اليسير أن تسفه عند الشرقى الآن «رسالة» الأنبياء، ولا يمكن أن تسفه لديه «رسالة» القوة المادية الحديثة!» ص١٩١.

ولتجلية هذه السمات المستجدة من التخييل الذاتى، يلبس توفيق الحكيم «محسنا» أردية وأقنعة مستمدة من نصوص وسانفونيات وشخصيات تاريخية تركت بصماتها على صفحة نفس محسن الباحث عن حقيقة ذاته وعن أجوبه لأسئلته فى سياق مغاير لسياق الشرق المطمئن. على هذا النحو، يمكن فهم التناص الوفير الذى يحضر بطرائف مختلفة فى «عصفور من الشرق»: إنه يشير إلى رواية كارمن وإلى الشعراء أنا كريون وعمر الخيام وحافظ الشيرازى مستشهدا بأشعارهم، كما يلخص مقارنة بين الديانات الثلاث وبين الماركسية والفاشستية، ويستحضر أسطورة ماها دوفا الهندية، وسانفونية بارسيفال لفاجنر، والسانفونية التاسعة لبتهوفن... هكذا اتسعت مرجعية محسن وتعددت مكوناتها، وأصبح يبحث عن ذوات قريبة من حالات ذاته ليتماهى معها، على نحو ما فعل مع بيتهوفن، موردا رسالة بعث بها هذا الأخير إلى شقيقته قائلا:

«مثل هذه الحوادث كانت تلقى بي على أعتاب اليأس، وكادت تغرينى بأن أضع حدا لأيامى! ولكنه الفن وحده هو الذى أبقى على حياتى... آه! إنه ليشق على ترك هذا العالم قبل أن أعطى كل ما أحس داخل نفسى من مخلوقات لم تزل بعد فى طور التكوين!...» ص١٦٤.

إن صورة ذات محسن، هنا، تختلف عن صورتها فى «عودة الروح»؛ لأنها خرجت من الاطمئنان المطلق إلى عتبات الشك والحيرة والتساؤل الفلسفى. بارتيادها لفضاءات جديدة واستيعابها لثقافة وحضارة مغايرتين، باتت ذات محسن أكثر حضورا وإدراكا لكيانها واستقلاليتها. ومن هذا المنظور، يمكن اعتبار «عصفور من الشرق» بمثابة إعلان عن ميلاد «أنا» حاملة لتيمات الفردانية الإيجابية ما دام صاحبها يتعاطى مع المجتمع والثقافة والمذاهب تعاطيا نقديا على التمحيص والتحليل.

٤- راقصة المعبد

لعل هذه الرواية الصغيرة هى أقرب ما كتب توفيق الحكيم إلى جنس التخييل الذاتى الذى يتكون من محكى مسرود بضمير المتكلم ضمن إطار تخييلى، إلا أن شخصية الكاتب تتبدى من حين لآخر عبر وقائع متصلة بحياته واحتمالات الوقوع فيما يسرد مسندة بـ«مفعولات حياتية».

هى أيضا رواية تمتح من فضاءات أوروبا وباريس، والشخصية الساردة هى كاتب شرقى حضر مهرجان سالزبورج الشهير ثم عاد إلى باريس فى القطار رفقة صديقه الذى يترجم إبداعاته إلى اللغة الفرنسية. فى القطار، أثناء الرحلة، تبدأ المغامرة مع راقصة بولونية وتستمر بعد ذلك فى باريس. لا يحمل السارد اسما، ولكننا نجد المترجم يناديه بـ«الكاتب الشرقى» المحب للعزلة والهدوء والابتعاد عن الناس. إلا أنه ضعيف أمام الجمال، رغم ما عرف عنه من أنه «عدو للمرأة» لأنها تهدد حريته... إن التخييل الذاتى، فى هذا النص، يتشخص عبر مغامرة لم تكتمل، إلا أن ذات السارد/ الكاتب تأخذ حيزا كبيرا فى الفعل والكلام وكتابة النص كتابة موشاة بالتخييل والحلم. إنه يقدم نفسه على أنه يتعيش من الكذب:

«فقلت له باسما:

- صدقت فراستك، أنا من أولئك النفر الذين خلقوا كى يملأوا الدنيا كذبا وتمويها.. فقال الشيخ للفور:

- إن أردت الحق، فكل رجال الفن فى الكذب سواء، ولكنى أحسب الروائى أطولهم باعا وأملأهم جعبة.

- لاسيما وإن كان شرقيا من صلب مؤلفى «ألف ليلة وليلة».

فقالت الجميلة وهى تنظر إلى باسمة:

- يسرنى حقا أن أرى كاتبا من سلالة تلك الفئة العجيبة، ولكنى لا أحب أن تسمى فنك كذبا، إن الكذب المتسق هو أصدق من الصدق. ما الفن إلا كذب متسق جميل» ص٥٨/٥٩.

وبالفعل يحلق النص فى مسالك لا يمكن أن نميز داخلها بين ما هو حقيقى وما هو «كاذب»؛ لأن غلالة التخييل تشمل المحكيات والحوارات وأحلام اليقظة.

فى الفترة الأولى، داخل القطار المتجه إلى باريس، نظن- ومعنا السارد/ الكاتب- أنه قد أوقع الراقصة البولونية الجميلة فى حبائله؛ ولكننا نتبين، والسارد معنا، أن الأمر يتعلق بتآمر بين الشيخ الظريف وبين الراقصة، لأنهما أرادا أن يوقعا الكاتب الشرقى قنيصة يذلانها؛ لأنها تعلن عداوتها للمرأة. لم تتم المغامرة، أى لم تكلل بقصة حب كما كان يتمنى السارد، إلا أنها حركت قلبه الهامد وجعلته يجرى وراء الراقصة الحسناء التى أعرضت عنه. وللتعويض عن هذا الفشل، يلجأ السارد إلى إله الفن وراقصات معبده:

«فى هذا البرزخ بين الأرض والسماء، وفوق هذا الجسر بين القدرة العلوية والموهبة البشرية، لمحت فى الظلام عجلة تشبه عجلات قدماء المصريين، تأتي مسرعة يجرها ثمانية جياد شهب كتلك الجياد المطهمة الجميلة التى شاهدت رسمها يزين سقف قاعة التدخين الكبرى فى مبنى المهرجان؛(...) فحددت البصر إلى الراقصات الجميلات فإذا بينهن نساء قد عرفتهن في يوم من الأيام: فتلك «سنية» وتلك «ريم» وتلك «سوزى» وهذه... عجبا، عجبا يا إلهى وهذه «ناتالى»..» ص١٣٧/١٣٨.

على هذه الشاكلة، يأخذ التخييل الذاتى مداه عبر الكتابة المتحررة من مقتضيات الواقعية وأطرها الصارمة. وبذلك تغدو الذات الكاتبة مجالا فسيحا للتخييل والتذكر: هناك علامات تحيل على ذات الحكيم، إلا أنها ليست محدودة فى سياق معين، بل هى الذات بالمعنى الواسع إذ تنزع إلى التعالى عن المواقف الظرفية لتعبر من خلال «الأنا» العميق عن شبكة من المشاعر والأفكار والأحلام والاستيهامات الباقية فى اللاوعى: «آه! إنى أعرف الساعة فى قلبى سهاما أربعة منغرسة فيه كأنها السنابل... آخرها ذلك السهم المنطلق من قوس الراقصة البولونية..». فى الروايات الأربع التى يذكر أسماء نسائها اللاتى تعلق قلبه بهن، يتعلق الأمر بما يشبه الجرح الكامن؛ لأن حبه لم يتم؛ ولأن شيئا ما يعوق التوافق بينه وبين المرأة التى هو ضعيف أمام جمالها... من ثم يستمر التخييل الذاتى ليوجد امتدادات للحب المستحيل فى

مجال أوسع، هو مجال الفن والتفكير التجريدى فى الكون والحياة.

ومثلما لجأ، بعد فشله فى تجربته مع سوزى فى «عصفور من الشرق»، إلى المقارنة بين الشرق والغرب، نجده هنا ينقل التخييل إلى حوار مع إله الفن:

«... وكأنما شىء قد وخزنى فى قلبى، فقمت أصيح فى جوف الظلام:

- يا إله الفن! لماذا تفعل بى ذلك؟ لماذا تصنع لى ذلك دائما؟

(...) آه! ما من مرة صادفت فيها امرأة هزت نفسى إلا كانت تلك هى النهاية! لماذا يا إله الفن يروق لك دائما أن تجرح وتذل هذا القلب الذى هيئ لخدمتك؟...» ص١٣٣/١٣٤.

وعندما يخاطبه إله الفن يقتنع بهزيمته. يقول له إله الفن:

«... أنتم جميعا فى خدمتى، أنتم لى وما ملكت أيديكم. أنتم رقيق مشدود إلى عجلتى؛ لكم أن تنظروا إلى راقصات معبدى، وأن تتأملوا جمالهن وأن تلتقطوا أزهارهن، وأن تستلهموا حسنهن وحبهن... ولكن اذكروا دائما أنهن لسن لكم. كل ما لكم من متاع حقيقى هو هذه الحبال من الليف التى تربطكم أبدا إلى عجلتى!(...) أنتم أيضا معشر الخياطين المنوطين بصنع أرديتى يجب أن تكون لكم قلوب قد غرست فيها السهام! هذا عملكم!..» ص١٤٠.

هكذا تغوص ذات الكاتب الشرقى فى ردهات معبد إله الفن، ساجدة أمام راقصاته، متناسية نتالى تلك الراقصة البولونية التى هى من دم ولحم. دائما يتدخل التخييل، عند الحكيم، ليبتدع صورة أخرى للذات تمكنها من الاستمرار محلقة فى سماوات الفن والفكر، «متعالية» على الحياة الدنيا وما تقتضيه من تنازلات عندما يتعلق الأمر بمنطق جمال المرأة!

٥- الرباط المقدس

يتم السرد فى هذه الرواية من خلال ضمير الغائب ومن خلال سارد عالم بكل شىء؛ إلا أن التبئير يظل قريبا من وجهة نظر «راهب الفكر» الذى ينسق «خيوط

المحكيات ويتابع الأحداث عن قرب ويشارك فيها... وكثير من سمات راهب الفكر تذكرنا بشخصية توفيق الحكيم: فهو كاتب معتصم ببرجه العاجى، ينشد الوحدة ويتجنب لقاء الناس، وهو متعلق بالمثاليات ويؤثر العيش فى صحبة الكتب لا منغمسا فى الواقع ومشاكله... بينما الشخصية الرئيسية الثانية، وهى المرأة الجميلة التى اقتحمت عليه خلوته وأشركته فى همومها وأخذ قلبه يتعلق بها، لها طبيعة مناقضة: تحب الحياة وتلعب التنيس وتتردد على الحلاق وتحب الكذب.. وهذا التعارض بين الشخصيتين الرئيسيتين يتيح تعددية فى الرؤية واللغة، كما يتيح إدراج نصين بضمير المتكلم: واحد فى شكل رسائل كتبها راهب الفكر إلى الزوجة التى انقطعت عن زيارته، والآخر هو «الكراسة الحمراء» كتبتها الزوجة لتحكى قصة مغامرتها مع ممثل جميل أثناء سفر زوجها... ومن هنا نجد أنفسنا أمام تخييل مزدوج، مركب، ينطق بأكثر من صوت ويخرج ذات الحكيم من مسارها التخييلى السابق: فشل فى الحب ولجوء إلى سماوات المثالية والفن...، إلى موقف غير مسبوق: وهو وجود صوت المرأة المعبرة عن ذاتيتها والرافضة لمنطق الكاتب المتشبث بفرض وصاية المجتمع والزوج على الزوجة. هذا الصوت يقول لراهب الفكر:

«...إن كل من يرفض الحب، عندما يأتى، هو ذلك الذى حلت عليه الخيبة! مضى عهد القديسين والأولياء الصالحين! اخرج معى الآن إلى المجتمع الحاضر لتعرف فى أى عصر تعيش... إنه ليدهشنى من رجل مفكر مثلك أنه مازال يحيا مع شبح الأفكار الميتة، وخرافات الكتب القديمة!» ص ٨٤

من هذه الزاوية، نلاحظ أن التخييل الذاتى فى هذه الرواية يأخذ تجليا مختلفا عن الروايات السابقة رغم احتفاظه ببعض العناصر السابقة. نجد فى هذا النص أيضا، اللجوء إلى التخييل عبر التناص من خلال استحضار رواية أناتول فرانس عن المومس «تاييس» ومغامرتها مع الراهب بافنوس... ونجد نصا لأبى بكر الرازى عن العلاقة بالمحبوب، ونجد حديثا عن الزوجات المثاليات لكل من ماركس، ودزرائيلى، وأوزوريس والنبى محمد بن عبد الله... فحضور مثل هذه النصوص والنماذج التاريخية إنما هو تأكيد لذلك الجانب المثالى الذى يتغذى بالكتب المتعالية على الأرض، والذى نجده فى مجموع تخييلات الذات عند الحكيم. لكن الجديد، فى هذه الرواية، هو تخييل ذات

أخرى مناقضة ومتممة فى آن لتلك الذات التى كانت تبدو مشدودة إلى السماء أكثر مما هى عائشة على الأرض. وبالفعل، فإن «الكراسة الحمراء» التى كتبتها الزوجة المتمردة، تبدو أكثر إقناعا وتأثيرا من بقية صفحات الرواية، سواء على مستوى التخييل أو على مستوى الجرأة فى الدفاع عن حرية المرأة وفردانيتها:

«... أنت رجل مفكر، حرّ التفكير، فكيف تنسى أن الحرية هى أساس كل شىء الآن؟ والمرأة مثل الرجل، مخلوق له حريته، والزوجة لم تعد قطعة أثاث توضع فى حجرة مغلقة فى منزل الزوجية، بل هى آدمية لها حق التنفس والحياة، ولابد أن تكون لها حريتها، وأن تذكر دائما أن لها قلبا حرا قد خلق لينبض بالحب والكره، وأن لها جسما حرا لا يملك إلا بإرادتها ورغبتها، وأن الزواج لا ينبغى أن يفسر بأنه قيد يوضع فى عنق المرأة، إنها اليوم ترفض كل قيد حتى وإن كان من ذهب!...» ص. ٢٥٨.

هناك واقع جديد فى المجتمع المصرى خلال الأربعينيات تشير الرواية إلى بعض تأثيراته على الحياة الاجتماعية، خاصة فى «الطبقات الراقية»، وهو مقترن بالتطلع إلى الفردانية بوصفها عنصرا ضروريا للتحديث وإعادة تحديد التعاقد بين الفرد والدولة... وكل تلك التحولات تسائل ذاتية الكاتب والمبدع... لذلك لم يكن باستطاعة الحكيم، المعروف بحساسيته وذكائه وطاقته الراصدة، أن يستمر فى نفس التخييل الذاتى القائم على ثنائية الأرض/ السماء، العقل/ القلب... إنه، فى «الرباط المقدس»، يتخيل ذاتا أخرى ندا للأولى تزعزعه عن وضعه المريح الذى كان ينتصر للخيال على الواقع. هنا، ينبهه صوت الذات الأخرى إلى أن «... المادة هى المادة بحرارتها المنبعثة من داخلها، لا من المعانى التى تسبغ عليها!» ص٢٨٥. وشيئا فشيئا يدرك راهب الفكر أن منطق الذات لا يمكن أن يخضع للتقسيمات التجريدية الثنائية؛ لأنها تقوم على وحدة لغزية تتمنع عن الفهم: «... إن فى الإنسان منطقة عجيبة سحيقة لا تصل إليها الفضيلة ولا الرذيلة، ولا تشع فيها شمس العقل والإرادة، ولا ينطق لسان المنطق، ولا تطاع القوانين والأوضاع، ولا تتداول فيها لغة أو تستخدم كلمة..» ص٢٢٢.

إن التخييل الذاتى المرتدى، هذه المرة، لأكثر من قناع، يتيح للحكيم الاقتراب

من تلك الحالة القصوى، حيث تنتفى الحدود بين الفضيلة والرذيلة، وتتحرر الذات من منطق العقل والكلمات... وإذا نحن أمام محكيات تستعصى مقارنتها بما هو حقيقى أو كاذب وأمام تخييل للهوية ذاتها التى تتقمص صوتين متعارضين، إلا أنهما يتطلعان نحو أفق للتكامل، نحو تلك «المنطقة العجيبة السحيقة التى لا تصل إليها الفضيلة ولا الرذيلة»، فيكون التحرر وتفريد الذات.

«زهرة العمر» و«سجن العمر»: إضاءة التخييل الذاتى

لم ينشر توفيق الحكيم «زهرة العمر» (سيرة ذاتية- رسائل، ١٩٤٣) و«سجن العمر» (سيرة ذاتية ١٩٦٤) إلا بعد أن نشر رواياته الخمس أو بالأحرى أربعا منها، ونشر الخامسة «الرباط المقدس» سنة ١٩٤٤، أى بعد سنة على نشر «زهرة العمر». ومعنى ذلك، كما سبقت الإشارة، أن الحكيم لم يبادر إلى نشر سيرته الذاتية فى مطلع حياته الأدبية، وهو ما أتاح له أن يستثمر كثيرا من مكوناتها فى نصوصه الروائية المعتمدة- كما حاولنا إظهار ذلك- على تخييل الذات بحرية أوسع.

وإذا كانت العلاقة بين السيرة الذاتية والتخييل هى علاقة واردة لا يمكن للكاتب أن يزعم التقيد المطلق بالوقائع والحقائق، فإننا نستطيع أن نعقد مقارنة بين ما ورد فى الروايات وما جاء فى السيرة الذاتية، لا بهدف التثبت والتأكد من صحة العناصر البيوغرافية، وإنما للوقوف على تنويع التخييل وطرائق التفاعل بين المعيش والمعبر عنه.

لكننا، فى هذين الكتابين اللذين يقدمهما الحكيم على أنهما سيرة ذاتية، نجد أن كتابتهما تنطلق من تصور معين ومن إطار تخييلى واضح. فهو يحدد هوية السيرتين على هذا النحو: «... ولست أدرى أهى مجرد مصادفة أن أكتب عن تكوين الفكر فى «زهرة العمر» قبل أن أكتب عن تكوين الطبع فى «سجن العمر»؟ إن زهرة عمرنا الفكر، وسجن عمرنا الطبع...»(٧)

ثم إن الرسائل التى يقوم عليها كتاب «زهرة العمر» هى رسائل يخبرنا الحكيم أنه كان قد تبادلها مع صديقه الفرنسى أندريه الذى يرد اسمه فى «عصفور من الشرق»، ثم استردها بعد سنوات لينشر ترجمتها بدون أن ينشر واحدة من رسائل

أندريه إليه. ومعنى هذا أن الرسائل يمكن أن تكون متخيلة ولاحقة، كتبها الحكيم ليرسم مساره الثقافى وتفاصيل مغامرته الفكرية والعاطفية بالديار الفرنسية. بعبارة أخرى، مستمدة من كلام الحكيم، «زهرة العمر» مخصصة لـ«المكتسب» بينما «سجن العمر» هى عن «الموروث»: «أنا سجين فى الموروث، حر فى المكتسب... وما شيدته بنفسى من فكر وثقافة هو ملكى، وهو ما أختلف فيه عن أهلى كل الاختلاف. ها هنا مصدر قوتى الحقيقية التى بها أقاوم..» (سجن العمر، ص٢٢٠).

مهما يكن من حقيقة تلك الرسائل، فإنها تقدم صورة عن حياة الحكيم فى باريس، خاصة الجوانب المتصلة بالثقافة والموسيقى والفن والأدب. وهى تشتمل على إشارة إلى بعض الأحداث البيوغرافية مثل إهماله تحضير الدكتوراه فى القانون وانصرافه إلى القراءة والمسارح، ومثل علاقته القصيرة مع سوزى والببغاء «محسن» الذى أهداه إليها (وهى واقعة نجدها فى «عصفور من الشرق») ومثل شروط العمل القاسية التى اشتغل فيها وكيلا للنيابة فى طنطا ودسوق... لكن معظم صفحات «زهرة العمر» هى عن «سنوات التعلم» والتكوين فى مجالات ثقافية متنوعة. ومن ثناياها، ندرك كيف واجه الحكيم مشكلته مع الكتابة والحوار، وفهمه للكلاسيكية والمودرنزم، ثم انتقاداته لطرائق تدريس اللغة العربية وإعادة تأويله وتقييمه للأدب العربى القديم والأدب الشعبى... فى هذه الرسائل، تبدو لنا ذات الحكيم موزعة بين فضائين: باريس بغناها الثقافى والفنى المذهل، ومصر بجفافها الثقافى ومشكلاتها الاجتماعية والقانونية (اكتشفها من معايشته للجريمة وهو وكيل نيابة). ونلمس تخوفات الحكيم من أن ينتصر «الواقع» الكالح على مطامحه الأدبية والفنية:

«...مات ذلك الفنان، وحلت روحه فى جسد رجل قانون! أترى الفنان يا «أندريه» يبعث من موته يوما؟ ولكن كيف؟ (...) كيف السبيل إلى الفن الآن، والمجتمع، كما ترى، قد هيأ لى مكانا فى أحضانه لا أستطيع منه فكاكا؟ «أندريه» «أندريه»! أخشى أن يحطمنى المجتمع، يحطم الفنان فى... ربما كان قد حطمنى وكسرنى، ولكنى أقاوم» ص٢١٩.

إن «زهرة العمر» لا تتقيد بالتعاقد السير ذاتى المعهود؛ لأنها تختار وتنتقى لحظات من إقامة الحكيم فى باريس ومصر، وتركز على الجوانب الفكرية والثقافية أكثر

من تفاصيل التجارب والأحداث، ومن ثم تأخذ التأملات حيزا كبيرا وهو ما يجعلها أقرب إلى مذكرات فكرية أو مذكرات حميمية.

في «سجن العمر»، ينحو الحكيم اتجاها آخر في كتابة سيرته الذاتية، ذلك أنه يضع لها هدفا يحاول الوصول إليه من خلال الإجابة على أسئلة تشغله: «هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ لحياة... إنها تعليل وتفسير لحياة. إني أرفع فيها الغطاء عن جهازي الآدميّ لأفحص تركيب ذلك «المحرك» الذي نسميه الطبيعة أو الطبع، هذا المحرك المتحكم في قدرتي، الموجه لمصيري..» ص١١.

في هذا النص، نجد تفاصيل كثيرة عن طفولة الحكيم وعلائقه بجدته وبوالديه وقصة زواجهما وعن اختلاف طبائعهما، كما نجد ذكرياته عن ثورة ١٩١٩ وعن المدارس التي ارتادها، وعن حبه للعوالم وللموسيقى والمسرح وعن كتابته لرواية «عودة الروح»، ثم الرحلة إلى فرنسا... تفاصيل سير ذاتية كثيرة بعضها يلتقي مع ما ورد في روايته الأولى لكن بشكل مختلف.

إلا أن الحكيم يعود، في نهاية «سجن العمر»، ليقدم تفسيره لحياته أو تأويل الأسباب التي جعلته يأخذ مسارا معينا في حياته. وهو يفعل ذلك على هذا النحو: «لم تكن شخصية والدي تلك ولا ميوله الدفينة إذن مما يجعله يتجنب الأدب... على العكس، إنه فيما يخيل إلي كان يود في دخيلة نفسه أن تتاح له الفرصة للانطلاق على سجيّته واتخاذ الشعر والأدب مجاله وميدانه... تلك ولا شك كانت رغبته المكبوتة، كبتها في نفسه مجتمعه وظروفه العائلية والمالية... هذا الترف المسمى يومئذ «الأدب» لم تكن تسمح به حالته المالية بالتأكيد، لا قبل الزواج ولا بعده، وخاصة بعده، والرغبة المكبوتة عند الآباء ربما كانت هي التي يورثونها للأبناء... ولو أن والدي تمكن من إفراغ كل ما في نفسه من رغبات وميول أدبية، لأعفاني أنا وحررني من نزعة الأدب، ولكنت أنا قد انصرفت طليقا إلى شيء آخر(...) لقد ألقى والدي، إذن، على كاهلي أنا ما لم تهيئه له ظروفه هو أن يحمله؛ فما أنا إلا سجين رغبته هو الذي لم يحققها، بل إني سجين أشياء كثيرة أورثني إياها، فيها الطيب وفيها الرديء، كما ورثت عن والدتي خيرها وشرها...» ص٢١٨/٢١٩.

عند هذا المستوى، نجد أن توفيق الحكيم انتقل من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتى، إذ أراد أن يفسر ولعه بالأدب والفن بكون والده كبت هويته الأدبية وتخلى عن ميوله بسبب ضغط المجتمع وضيق ذات اليد، فاضطر ابنه توفيق إلى أن «ينوب» عنه! ليس هناك ما يضفى طابع الحتمية على هذا التفسير «الوراثى»، ومن ثم نعتبره أقرب إلى التخييل.

وقد لا نبعد عن الحقيقة إذا قلنا بأن الحكيم، وهو يفكر بَعْديًا، فى مساره الفكرى والحياتى، عمد إلى بلورة تصور يوحى بنوع من المنطقية والتلاحم: فخصص «زهرة العمر» لما اكتسبه فى رحلته إلى أوروبا من مفاهيم ومذاهب وإبداعات، وخصص «سجن العمر» للموروث وعناصر التكوينية التى يكون لها امتداد فى تاريخ الفرد. وقد بدأ بالمكتسب قبل الموروث ملاحظا أنه لا يعرف سبب ذلك.

كل ما نستطيع قوله، دون أن نتبنى التفسير السير ذاتى الذى يقدمه الحكيم، هو أن التفاعل بين الموروث والمكتسب شىء ضرورى وكامن وراء جدلية حيوات جميع الناس. وبالنسبة للحكيم، فإنه استطاع أن يحقق تلاؤما مخصبا بين الموروث والمكتسب بمعناهما الواسع، حيث إنه نجح فى أن يصبح كاتبا مبدعا رغم الإرغامات المجتمعية والعائلية الموروثة. فرغم وجود إرغامات متنوعة مثل: بخس قيمة المسرح والأدب فى العشرينيات؛ وتعلق الناس بمناصب السلطة، وانتشار الأمية...، فإن توفيق الحكيم أنجز الكثير من تطلعاته، سواء على مستوى التكوين الثقافى خلال رحلته الدراسية، أو على مستوى الإبداع والكتابة للمسرح والصحافة. وكان ذلك الانتصار على الإرغامات، تأكيدا لأهمية صوت الذات المبدعة وأهمية الكتابة التى تخلخل الموروث وتصوغ أسئلة جديدة.

توفيق الحكيم وتذويت الرواية العربية

من خلال قراءتنا لخمس روايات لتوفيق الحكيم، مستأنسين بمفهوم التخييل الذاتى، حاولنا أن نوضح كيف أصبحت الذات، فى معناها الواسع، عنصرا تكوينيا وتحويليا للرواية عند الحكيم. ونحن لم نتقيد بالتحديدات الراهنة للتخييل الذاتى والتى تجعل منه مرادفا لتخييل السيرة تخييلا تاما، أو مجرد تعلة لكتابة منطلقة،

هذيانية تهتم بمغامرة اللغة أكثر من الاهتمام بلغة حكى المغامرة... بل استحضرنا الإرهاصات الأولى للتخييل الذاتى التى كانت توظف عناصر سير ذاتية لتنسج نصا تخييليا تنتفى داخله إمكانات المقارنة بين الحقيقى والكاذب، وإن كانت احتمالات الوقوع تظل واردة، ومن ثم فإن هذا النوع من الروايات يكون أقرب إلى التخييل منه إلى السيرة الذاتية «المتعاقدة» على قول كامل الحقيقة. وفى هذا الاتجاه، تغدو الذات عنصرا فاعلا ومؤثرا فى التخييل والتلفظ وتخصيص اللغة. وعندما نضع روايات الحكيم فى سياق ظهورها وتداولها، ندرك أهميتها الخاصة استنادا إلى هذه الخصائص. فقد مضت أكثر من خمس عشرة سنة على ظهور رواية «زينب» قبل أن تصدر «عودة الروح»، وما بينهما لم تكد توجد رواية تستثمر التخييل الذاتى وتبتعد عن الروايات التعليمية والتهذيبية التى ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر عند على مبارك وفؤاد سليم ومحمود خيرت ونقولا حداد... ومن هذا المنظور، كانت «زينب» منعطفا فى الرواية العربية، لأن محمد حسين هيكل وظف عناصر من سيرته الذاتية متدثرا بالتخييل، مشخصا مشاهد من صراع الفرد مع المجتمع والتقاليد... وقد التجأ هيكل إلى التخييل الذاتى ليتخطى عوائق السيرة الذاتية وما توحى به من تطابق بين شخصية الكاتب وشخصيته الواقعية.

من ثم، يمكن اعتبار روايات الحكيم استئنافا لمحاولة هيكل، لكن برؤية أوضح وبإنتاج أوسع وأكثر انتظاما. صحيح أنه منذ العشرينيات، بدأت تظهر مجموعة من السير الذاتية، لكنها مرتبطة أكثر بالحاجة الى التعبير عن الذات المنتمية إلى طبقات اجتماعية بسيطة أو متوسطة، والتى أخذت تفرض نفسها عن طريق التفوق فى مجالات العلم والثقافة والفن، ومن ثم تريد انتزاع الاعتبار وتأكيده (سير كل من طه حسين وسلامة موسى وأحمد أمين).

مع توفيق الحكيم (وأيضا إبراهيم عبد القادر المازنى) أخذت الرواية فى مصر توطد دعائمها الحداثية شكلا ومضمونا من خلال ما اصطلحنا على تسميته بـ «تذويت الرواية» متقصدين، أساسا، تمرير الرؤية والفضاءات والوصف والزمن عبر ذات الروائى وتجربته ولغته. ويفهم التذويت بمقابلته مع «موضوعية» الخطابات العمومية التى تزعم لنفسها القدرة على التقاط الحقيقة وتشخيص عناصرها. على نقيض ذلك، تنزع الرواية

الحداثية إلى استمداد لغتها وشكلها وأفكارها من تلك الشروخ التى تنحفر فى ذاتية الفرد وهو يواجه المجتمع بمؤسساته المنغلقة، وقيمه المتكلسة، وأجوبته الجاهزة. ومن ثم فإن حضور الذات بوصفها موضوعا للصراع وانعكاساته، ومرصدا للتحولات وعواقبها، هو ما يبرر الخطاب الروائى ويفسح أمامه مجالا للقول المختلف.

من هذا المنظور، نلخص سمات تذويت الرواية عند توفيق الحكيم، فى العناصر التالية:

١) تذويت الكتابة: قراءتنا لروايات الحكيم تشعرنا بأننا أمام كتابة مختلفة عن سابقاتها وعن معاصراتها. ذلك أن التخييل الذاتى البارز فى بناءات رواياته استتبع بالضرورة خصائص معينة على مستوى تركيب الجملة ونسج اللغة والتفاعل مع اللغات الأخرى عبر حضور «الترجمة» فى صلب لغته العربية. لقد كان الحكيم يقرن الرواية بالموضوعات الجديدة التى كانت تحولات المجتمع المصرى تفرزها منذ العشرينيات، وكانت تلك الموضوعات تقتضى كتابة مغايرة على نحو ما أشار إلى ذلك:

«وحاجة الأدب وقتئذ إلى إقرار هذه القوالب الجديدة على نحو جاد، لتحمل موضوعات جديدة ما كان يمكن أن تحملها غير الرواية والقصة، وقد كانا يومئذ فى فجر حياتهما، فى حاجة إلى دفع ودعم من كل من وهب نفسه للفن، لتطمئن هذه القوالب وتحظى بالاحترام الذى كانت محرومة منه بين غيرها من فروع الأدب»(٨) وبهذا الفهم لوظيفة الرواية وإمكاناتها، أخذ الحكيم يستثمر تجاربه الحياتية وثقافته الواسعة ليجعل من الكتابة عنصرا جوهريا يبتدع بلاغته الخاصة من خلال إدماج لغة الكلام بحيويتها وتلقائيتها وسخريتها، وأيضا من خلال استحضار التعبيرات التى التقطها داخل اللغة الفرنسية، وعمل على صوغها عربيا عبر الترجمة فى معناها الواسع الذى يجعلها ملازمة لكل تواصل بشرى . وهكذا من خلال التناصات الكثيرة فى رواياته، نحس لغة مغايرة قد أدمجت فى لغة الحكيم لتقترب من ذلك التخييل الذاتى الذى يعيد تصوير ذاته فى امتداداتها من الطفولة إلى المراهقة والشباب. لذلك جاءت كتابة الحكيم مغايرة للبلاغة المسكوكة التى كان يمثلها أمثال مصطفى لطفى المنفلوطى ومصطفى صادق الرافعى. كتابته هو تحمل بصمات محاورته للغات أخرى، وتحمل

هموم وأسئلة ذاتيته التى عاشت تجربة الحوار مع الآخر وتجربة الذات فى أبعادها الفردية وانشغالاتها الميتافيزيقية.

٢) جعل الرواية منطقة تماس بين الفردى والجماعى؛ لأن الحكيم وهو الحريص على فرديته وخصوصيته، أدرك أن الذات لا تكتسب قيمتها إلا من خلال جدليتها الدائمة مع المجتمع والآخرين. ومن ثم جاءت رواياته (وبخاصة: عودة الروح، يوميات نائب فى الأرياف، الرباط المقدس) تجسيدا لسيرورة الوعى ونقد العلائق واستبطان القيم الفاعلة... وكل ذلك انطلاقا من التجربة الخاصة وما تخلفه فى النفس من مشاعر وتأملات. يقول عن تجربته فى «عودة الروح»:

«أما من حيث الموضوع، فإنى لم أرد أن أجعلها سجلا لتاريخ بقدر ما أردت أن تكون وثيقة لشعور.. شعور شاب صغير فى وسط مرحلة خطيرة لبلاده...»(٩)
وبفضل هذا الوعى الروائى، استطاع الحكيم أن يعمل على إقرار الرواية شكلا للتعبير عن موضوعات تهم الفرد مثلما تهم المجتمع، وأن ينتزع الاعتراف بها إذ أقدم على وضع اسمه الصريح على غلاف رواياته، رغم أنه كان يمارس مهنة القضاء، ورغم أن الأدب لم يكن يحظى بالاحترام الذى يستحقه. وهذا مظهر آخر لتذويت الرواية حققه الحكيم من خلال إثباته لإمكاناتها المتميزة قياسا إلى بقية الأجناس التعبيرية الأخرى.

٣) السمة الثالثة المميزة لروايات الحكيم، هى تشخيصها لقيم فردانية إيجابية كانت بصدد التشكل والانغراس ضمن مشروع ليبرالى ديمقراطى يخرج مصر من وصاية الاستعمار ومن آليات الحكم الملكى المطلق.

ولندرك أهمية مساهمة الحكيم فى هذا المجال، نشير إلى التعالق المعروف بين تذويت الرواية وبين تبلور الفردانية Individualisme بوصفها عنصرا جوهريا فى معمار الحداثة(١٠). ذلك أن الفردانية جزء بارز فى النسق الأيديولوچى الليبرالى اقتصاديا وسياسيا، وقد ارتبطت فى نشأتها، خاصة خلال القرن الثامن عشر، بمفهوم إيجابى يعيد للفرد حقوقه فى التفكير والانتقاد والاعتقاد تجاه تامية التفكير والتدبير holisme التى سيطرت من قبل. ورغم أن فلسفة عصر الأنوار قامت على تمجيد الفرد، فإنها فعلت ذلك بترابط مع قيمتى المساواة والحرية، وهو ما أعطى للفردانية أبعادها

الثـورية المتصلة بإعادة تحديد حقوق الإنسان وتدعيمها ضد كليـانيـة المجتـمعات السيـاسيـة... وعند بروز الفرد وانبثـاق الفردانيـة، خاصة منذ القرن الثـامن عشر، انعكس ذلك على مجالات التعبير الفنى والأدبى، وكان المسرح والرواية فى طليعة الأشكال التى استوعبت الدور الجديد والأساسى للفرد فى بناء الحداثة؛ ذلك أنه بدون «التـواريخ» والحيوات الفردية لا يمكن تصور ازدهار الرواية باتجاه التعبيـر عن الصراعات والعواطف والأفكار التى لم تعد تخضع للتقنينات البطريركيـة والتعاليم السماوية.

وعندما نستحضر السياق الاجتماعى والسياسى لمصر، ما بين العشرينيات والخمسينيات، نجد أن تلك الفترة عرفت جهودا وتطلعات إلى بلورة جوانب من الفردانية الإيجابية التى ارتكز عليها المشروع الليبرالى لطلعت حرب وجماعة بنك مصر الذين تأثروا بحركة التنوير التى نقل أصداءها وعمل على تأصيلها مفكرون ومثقفون من أمثال أحمد لطفى السيد ومحمد حسين هيكل وعلى عبدالرازق وطه حسين..، وكانت الفردانية والديمقراطية ضمن القيم المتصدرة لمشروعهم.

للأسف، إننا لا نتوفر على دراسات تفصيليـة وموثقـة عن نشأة وتجليات الفردانية فى مصر عبر كل المستويات: الاقتصادية والثقافية والاجتماعيـة... لكننا نستطيع القول، بنوع من التعميم، بأن الفردانية فى جوانبها الإيجابيـة ذات الحمولات المتمردة الرافضة للموروث العقيم، قد تواجدت فى حقول ثقافيـة وفنية مختلفة: فى مجال الشعر من خلال مدرسة الديوان ومدرسة أبوللو، وفى الأدب من خلال طه حسين والعقاد وآخرين، وفى السينما من خلال الأفلام التى بدأت ترسم صورة للفئات المتطلعة إلى نموذج حياتى يحاكى الآخر، وفى الفنون التشكيلية والموسيقى أخذت الإنتاجات تواكب تحولات المشهد الاجتماعى وتعلى من شأن الفردانية التى تطمح إلى الخروج من شرنقة التقليد لتطول أفق الحداثة المرتكزة على جدلية الصراع بين الفرد والمجتمع، بين العقل والنقل.. ضمن هذه الصورة العامة، الخطاطيـة، يأخذ توفيق الحكيم مكانته انطلاقا مما كان يعبر عنه من خلال المسرحيات والروايات والمقالات الصحفيـة. ونقتصر هنا على متابعة مشروعه الروائى ومساهمته فى تعزيز قيم الفردانيـة الإيجابية. لقد تجنب الحكيم- كما سبقت الإشارة- الانغلاق منذ البدء، فى أروقة «الرواية العائليـة»

كما يحددها فرويد، والتى تعبر عن شبكة القرابة الأسروية من خلال الاستيهامات الفردية والتحويل Translert والإسقاطات والرغائب الأوديبية للطفل... بدلا من ذلك، انطلق الحكيم فى سماوات التخييل باحثا لذاته عن مجال أوسع للفعل والحلم والتأمل. واستطاع متدثرا بستار التخييل الذاتى أن يعيد تخييل ذاته على نحو يلائم بين الواقعى والخيالى لصالح هذا الأخير.

تقدم لنا الروايات الخمس، الذات الحكيمية متدثرة متخيلها عبر فضاءات ومواقف وأحداث متباينة... إلا أنها تحتفظ ببعض الثوابت التى تعلى من شأن القلب والمخيلة والروح. ولعل هذه العناصر الثلاثة الأخيرة هى بمثابة أفق للتعالى عند الحكيم، إذ كثيرا ما يعود إليها فى مسرحياته ونصوصه الفكرية. ومع ذلك فإن ذات الحكيم، فى تفاصيلها، وأرديتها، ومتخيلها، تكتسى أهمية خاصة؛ لأنها بمثابة الوجه الآخر للذات الجماعية التى تنشد التحرر والتحقق استنادا إلى قيم الفردانية الإيجابية الطامحة إلى إرساء علائق توازن مع المجتمع السياسى، والباحثة عن صورة أخرى للوجود، صورة تستوعب أفضل ما فى الحضارة الشرقية والحضارة الغربية لتبتدع «تعادلية» تعيد تأويل صراعات الكون على أساس مقاومة «الابتلاعية» والدعوة إلى المقاومة «إذ بغير المقاومة تنعدم الحياة الإيجابية».

لقد كان الحكيم ينتمى إلى فترة وجيل مشغولين بتحقيق النهضة وتحديد الهوية تجاه الآخر، ومواجهة إرث الماضى وعبء الإرغامات والقيود المختلفة... لكن الحكيم تميز بإدراكه العميق لأهمية الفردانية الإيجابية، المقاومة، وما ترمز إليه من قيم بالنسبة إلى سيرورة التغيير التى لا يمكن أن تتم عبر الوعظ أو التشريعات المجردة.

من هنا، جاز القول بأن كتابة الرواية عند الحكيم، استهدفت اختراق الستائر السميكة التى تغيب الفرد العربى وراء سيل من الخطابات والنصوص الفضفاضة ذات البلاغة المسكوكة. فى المقابل، جاءت روايات الحكيم ونصوصه السردية تخييلا للذات فى عواطفها ونزواتها واستيهاماتها ومواجهتها للواقع الاجتماعى والصيرورة التاريخية... من ثم، يغدو التخييل الذاتى مدخلا لقراءة بعض تجليات المتخيل الاجتماعى، واستكناه ما ينطوى عليه من تصورات وقيم.

تغيَّت هذه القراءة أن تدخل فى الاعتبار المسافة الزمنية التى تفصلنا عن إنتاجات الحكيم الروائية، والتى يقترب أمدها من الخمسين سنة، من ثم لم يكن القصد هو إعلاء شأن هذا المبدع باسم الريادة والتألق، وإنما حاولنا أن نتلمس بعض الجوانب التى تجعل الحكيم ما يزال معاصرا لنا من خلال إنجازات وحدوس روائية تستعيد راهنيتها وديناميتها من خلال أفق التخييل الذاتى الذى زعزع مفهوم السيرة الذاتية التقليدية وفتح مناطق شاسعة أمام الكتابة التى تؤكد أهمية الكاتب بوصفه ذاتا فاعلة لا بنية غائبة.

ومن هذا المنظور، نجد أن كتابات سردية عربية لاحقة، قد عززت هذا الاتجاه مثلما هو الشأن فى بعض نصوص كل من فاضل العزاوى، وغالب هلسا، وإدوار الخراط، وجمعة اللامعى، وسليم بركات وآخرين، يجعلون من التخييل الذاتى أفقا لاستكناه العواطف والتجارب بعيدا عن الحدود الأجناسية الصارمة وعن اللغة الاستنساخية.

الهوامش:

١- استفدنا من دراسات فيليب لوجون المتصلة بهذا الموضوع وخاصة دراسته «التعاقد السير ذاتي»، واعتمدنا كذلك على: Dictionnaire universel des litteratures الذي أنْجز تحت إشراف بْياتريس ديدييى، ٣ أجزاء، نشر Puf، باريس ١٩٩٤.

٢- Jerzy Kosinski: l'oiseau bariole. ea. Flammarion 1966. وكانت الرواية قد نشرت بالإنجليزية سنة ١٩٦٥.

٣- Serge Doubrosiky.

٤- فى دراسة كتبها جاك لوكارم بملحق «لوموند»، ٢٤ يناير ١٩٩٧. عنوان الدراسة: مشاهد من التخييل الذاتى Jacques Lacarine: Paysages de l'autofiction.

٥- انظر راقصة المعبد، المطبعة النموذجية، ١٩٨١، ص. ٩.

٦- استفدنا من الدراسة القيمة للسيدة مارى داريو ساك. انظر: Marie Darrieussecq: L'auto-fiction un genre pas serieuse in Poetique, n' 107 Septembre 1996, Seuil, Paris.

٧- سجن العمر، مكتبة مصر، ص. ٢٢٠.

٨- سجن العمر، ص ١٢٤.

٩- سجن العمر، ص ١٢٧.

١٠- هناك دراسات كثيرة تتعرض لهذه المسألة. وقد استفدنا من بعض الملاحظات الواردة فى مجلة فضاءات- أزمنة بالعدد المخصص لـ: أنا وضمير المتكلم، انفعالات ضمير المتكلم، أسئلة عن الفردانية: انظر

Espaces Temps: Je et Moi les emois du je. Smertions sur lindividualisme n 37, 1988, Paris.

عن الصراع بين الفن والأيديولوجيا
فى "عودة الروح" للحكيم

محمد دكروب

مع «عودة الروح» (١٩٣٣) ندخل فى بدايات عملية التكوّن الفعلى لفن الرواية العربية.

وقد يمكن القول: إن هذا الإنجاز هو أول عمل سردى عربى يحمل هويته الروائية الحديثة، من حيث استقلاليته كنوع أدبى عربى جديد فعلا (بعد سلسلة تجارب ومحاولات سردية كتبت فى اتجاه أن تستقل بنفسها عن الأنواع السردية الأخرى).

فعبر مسار هذه الرواية نلمس إنجازاً جديا فى إرساء استقلال حركة السرد -إلى حد كبير- عن شخص المؤلف وتدخلاته، وكذلك استقلالية معظم الشخصيات -إلى حد كبير أيضا- عن صوت المؤلف، واكتساب هذه الشخصيات فرادتها- فى معظم زمانها الروائى- وكذلك صوتها الخاص، وحتى لهجتها الخاصة، فى حالات كثيرة.

هذه الخصائص الجديدة فى زمانها، أكدت الحضور الروائى لهذا العمل، فى عالم التكوين الأدبى الجديد (الرواية) الذى أخذ -مع عودة الروح بالأخص- يبنى روائيتّه- عربيًا- ويغادر ذلك النمط فى السرد، أو الترسل الرومانسى، حيث تغيب معالم الشخصيات فى شخصية المؤلف، وتمحى أصواتها فى صوته المفرد الطاغى، وتبرز آراء المؤلف ومواعظه، ويكثر الوصف الخارجى الرومانسى للطبيعة والمكان على حساب الحركة المفترضة للأحداث والصراعات المفترضة للشخصيات (كما فى «الأجنحة المتكسرة» -مثلا- لجبران، عام ١٩١١.. و«زينب» لهيكل، عام ١٩١٤، وغيرهما، من قبل ومن بعد..).

ولكن رواية «عودة الروح» إلى كونها تشكل عملاً فنيًا جميلاً، وجديداً، وفاتنًا وباهراً فى العديد من فصوله، وتحمل الكثير والأساسى من عناصر التشكيل الروائى، والقدرة على القص والتشويق وبراعة الحوار، بروحية الفكاهة المصرية الأصيلة، والإدهاش، إضافة إلى قدرة الإيهام بواقعية الأحداث وواقعية الأمكنة، مما يشكل إنجازاً فنيا مهما ونقلة أساس فى مسيرة الرواية العربية- إلى هذا كله- فإن هذا العمل هو -فى الوقت نفسه- إنجاز ملتبس، يطرح تساؤلاته على نفسه أولاً، من حيث هو عمل روائى يسعى نحو روائيته، كما يطرح تساؤلاته على النقد، وعلى فن الرواية العربية وصيرورته الروائية لاحقا:

الالتباس يأتى -هنا- فى كون المؤلف- توفيق الحكيم- أراد لأحداث روايته أن تخدم- أساساً، وفى شكل متقصد- فكرة مسبقة، مفروضة على هذه الأحداث، من فوقها ومن خارجها، تعبّر عن رؤية أسطورية لتاريخ مصر؛ ذلك أن توفيق الحكيم يريد، عبر هذه الرواية، أن يؤكد إيمانه (اليقين) بأن تاريخ مصر يتحرك فى سياق قانون وجودى أبدى ثابت، يعبر عن نفسه فى حركة تكرارية تحكم هذا التاريخ منذ ما قبل عشرة آلاف عام، وحتى زماننا هذا، وربما إلى الأبد!.. وتتلخص هذه الفكرة، أو الرؤية الأسطورية، بأن روح مصر الخالدة، ثابتة على الزمان، قد تهمد مئات السنين، تكمن فى الأعماق، ولكنها تبعث، فجأة، بين عهد من التاريخ وعهد آخر، على يد «المعبود» الذى ينبثق من روح الأمة، فيصير هو الأمة!.. ويصير «الكل فى واحد، والواحد هو الكل»... وكلما همدت روح الأمة أو تمزقت أرضها إلى أجزاء، وتفرق أهلها جماعات وطبقات.. فلا بدلها أن تنتظر- ربما عشرات أو حتى مئات السنين!- ليظهر (ينبعث) ذلك المعبود، الزعيم الفرد، يلم أشلاءها، ويوحد جماعاتها، ينفخ فيها الروح، فتتفجر بثورة، فجائية، يشترك فيها الشعب كله، خلال أيام معدودة.. فيعيد هذا المعبود الفرد إلى مصر روحها ومجدها القديم العريق.

ويرى توفيق الحكيم أن أسطورة إيزيس وأوزوريس هى الرمز والروح المحركة، حيث تجمع إيزيس أشلاء جسد أوزوريس الموزعة فى أنحاء مصر، توحد الأجزاء، فتعود إليه الحياة ليعيد هو الحياة إلى روح الأمة الخالدة!... والأسطورة هذه تسير فى تاريخ

مصر، أو بالأصح تسير هى تاريخ مصر فى حركة تكرارية أبدية: من الهمود الطويل.. فالانبعاث الفجائى.. ثم همود، فانبعاث، وهكذا...

هذه الفكرة الأسطورية، ليست هى الرواية طبعا، وليست تشكل فى الرواية نفسها، سوى إشارات وبعض أقوال وفقرات هنا وهناك، عبر الأحداث المروية... ولكن يمكن القول أنها هى التى تحكم، وتتحكم إلى حد كبير، بالبنية الروائية العامة لـ «عودة الروح»... فتخلخل البنية الفنية للعمل الروائى، لصالح الفكرة المسبقة هذه، ولخدمة أيديولوجيا مثالية أسطورية؛ إذ يسمح المؤلف لنفسه أن يرتب مسار الأحداث، ومستويات الهواجس، والأفكار الداخلية والحوارات، وفقا للفكرة المفروضة هذه، بما لا ينسجم وقد يتعارض مع طبيعة هذه الشخصية الروائية أو تلك.

ومثل هذه التدخلات ليست قليلة فى «عودة الروح».

ولكن الواضح أن القدرات الفنية لتوفيق الحكيم، حتى فى ذلك الزمان المبكر (١٩٣٣)، وفى أولى رواياته وأعماله الابداعية، تندفع فى اتجاه تطويع «الفكرة» للضرورات الفنية (لروائية الرواية)، وتنجح عبر فصول كثيرة فى الرواية فى إرساء حضورها الفنى الروائى، وهو الأمر الذى وضع هذا الإنجاز الجديد فى مكانه من منجزات الريادة الروائية العربية.. فى حين كانت «الفكرة تمارس تأثيرها السلبى فى خلخلة البنية الروائية، هنا وهناك، وفرض منطقها الخارجى على منطق الشخصية الروائية» فإذا بعض هذه الشخصيات، فى بعض فقرات الرواية، تهجس ببعض رؤى المؤلف وتخيلاته هو الإيمانية الماضوية (الكثير من الرؤى والأفكار، حول الانبعاث، ووحدة الطبيعة والمخلوقات، ولذة المشاركة فى الألم والحرمان، ولذة كدح فقراء الفلاحين فى الأرض ولو لصالح مالك الأرض!.. أفكار أدخلها المؤلف حتى فى لا وعى «محسن» خاصة، خلال جولاته فى القرية وتأملاته حياة الفلاحين..) وبعض آخر من شخصيات الرواية تنطق بلسان المؤلف وأفكاره وبلسان الفكرة، بأكثر مما تنطق بلسانها هى، وبما يصدر عن طبيعتها وخصائصها، التى أبدعها المؤلف نفسه أساساً.

تتحول الرواية إلى فضاء صراع واضح، طريف وأساسى، بين أصالة الفنان (الطامح إلى إبداع نوع فنى جديد، وتأكيد استقلال هذا النوع، والسعى الى إرساء

أسس أولى فى روائيـة الرواية)... وبين نزعـة الإتيـان بفكرة أيديولوجـيـة من خـارج الضرورات الروائيـة، يعمل المؤلف فى فـرضها على الرواية، ثم يجهد لتوظيف أحداث الرواية هذه، وشخصياتها، وحتى بنيتها العامة -بالأخص- فى خدمة «الفكرة»!

وكان المؤلف -توفيق الحكيم- هو أداة هذا الصراع وخالقـه، فى الوقت نفسـه: فـهو من ناحيـة، فنان أصيل يضيف جديدا إلى الأنواع الأدبية العربية، ويدخل بالأدب العربى إلى بدايات فى التكون الفعلى لفن الرواية العربية، وإيجاد اللغة الروائيـة، فى المتن وعبر الحوار بالأخص، شخصيات لها فرادتها من حيث الطبيعة والحركة والهواجس ولهجة الحوار وسياق الكلام... وهو من ناحية نقيضه، مؤمن بأيديولوجيا أسطورية يتصور أنها تحكم تاريخ مصر وتسير به فى حركة تكرارية.. ويهمه أن يجسد هذه الأيديولوجيا فى سيـاق رواية فى طبيعـتها الفنيـة- كرواية- إنها تتمرد على مطلق «فكرة» يحاول المؤلف فرضها على بنية الرواية هذه، فى خارجها!

هذه الفكرة/ أسطورة- الجاهزة الثابتـة والمسبقـة- عـمل الحكيم الفنان على تجسيدها فى أحداث واقعيـة، وحركـة، وعلاقات، وشخصيـات وأمكنة، ومجالات صراع.. واستطاع الحكيم، بحرفيته الفنية العالية، والواعية أيضا، أن يوهم بواقعية شخصياته هذه، وحضورها التاريخى، وبأنها تحيا وتعيش فى مصر، قبيل ثورة ١٩١٩ وخلالها، الثورة التى فجرها الزعيم -المعبود- باعث روح الأمة فى غفوتها الطويلة:

خمسة أشخاص يعيشون معا، يأكلون معا الأكل نفسه، يمرضون معا المرض نفسه، يعشقون معاً الفتاة نفسها، يختلفون بسببها ويتفقون بسببها... يشاركون فى الثورة معاً، يدخلون السجن معاً وفى زنزانة واحدة، ثم ينقلون، معا، إلى مستشفى السجن يحشرون، سعداء فى غرفة واحدة وأسرة متلاصقة.. متضادون فى العمل، لا تفرق بينهم التناقضات، ولا يباعد بينهم حتى حبهم المشترك لفتاة واحدة!.. وهم جميعا متوافقون على حب مصر، والاندفاع وراء الزعيم المعبود، الذى تمخضت به الأقدار، فوجد الأمة، وقادها الى الثورة، وبعث- كالقدر- روحها الخالدة!..

عبر هذه الشخصيات الخمس، وشخصيات أخرى غيرها، ينسبح الحكيم الأحداث، التى تدور بين القاهرة والريف.. ويصطنع -أيضا- المناقشات والتأملات

الفكرية حول الطبيعة الخالدة والثابتة للفلاح المصرى عبر العصور، وحول توحد هذا الفلاح الدائم بالأرض والطبيعة، والكدح المشترك، ولذة العمل الجماعى فى الأرض (كما فى بناء الأهرامات قديما) ورغم أن هذا الفلاح لا يملك هذه الأرض، بل يعمل فيها لصالح أصحابها، ملاك الأراضى!..

ولا بأس فى هذا، فالمؤلف يهمه المعنى الرمزى لهذا الكدح المشترك، ولا يعنيه- هنا- واقع البؤس الذى يعيش فيه الفلاح، ولا التخلف.. فهذه قشور لا تعبر عن أعماق الفلاح المصرى الحاملة لحضارة عشرة آلاف عام..

وبين الإيهام الفنى -من ناحية- بالحدوث الفعلى لأحداث الرواية، وبواقعيتها، شأن كل فن أصيل.. ومحاولة التوهيم -من الناحية الثانية- بواقعية الفكرة المفروضة على السياق الفنى للرواية، من خارج هذا السياق.. يدور الصراع بين مكونات الرواية المكتوبة نفسها: المكونات الداخلية الفنية الأصيلة، والمكونات التى جرى فرضها لإدخالها فى الخارج.

والدراسة- فى نصها الكامل- هى دخول فى تفاصيل هذا الصراع الداخلى، ضمن الرواية، بين الفن والأيديولوجيا، وتباين وقائع هذا الصراع وتجلياته، ومقارنة بين الحالات التى شوشت عليها الأيديولوجيا، فبدت على غير حقيقتها فى «عودة الروح» (إقحام الرؤية المثالية، الخيالية، والصوفية الزائفة، لحال الفلاح المصري المعدم، حيث يوهم المؤلف، أو يتوهم، بأن فى طبيعة هذا الفلاح أن يستكين للبؤس والعذاب والكدح الطويل.. وأنه يستمتع بلذة الاشتراك فى الألم والتعب.. لصالح مالك الأرض السعيد) وبين الحالات التى كشفها الفن فى رواية الحكيم الثانية «يوميات نائب فى الأرياف (حيث تتجلى الرؤية النقيض، المغايرة، الواقعية، لوضع الفلاح المصرى، الذى يضيف بالعذاب والألم وبالخضوع لاستثمار المالكين ومظالم الحاكمين والقوانين.. فتختلف الصورة هنا عن صورته هناك..) وكذلك تبيان ذلك التباعد بين مسار أحداث رواية عودة الروح فى جزأيها، وصولا إلى الصفحة ٥٢٧، أى حتى ما قبل الصفحات الـ٢٢ الأخيرة للرواية، وبين الرؤية التجزيئية إلى ثورة ١٩١٩، التى لم تظهر أية دلائل على تراكم أسبابها ولا أية إشارات لها، طوال الصفحات الـ٥٢٧، إلا فى هذه الـ٢٢ صفحة

الأخيرة التى نبتت فجأة (الصفحات.. والثورة!).. انبعثت، كالنظر، كأن لا علاقة لها- مطلقا- لا بأحداث الرواية كلها، ولا بتواصل التاريخ المصرى الحديث نفسه، الذى يفترض أن تكون أحداث «عودة الروح» جزءاً مضيئا منه، والثورة نتاجاً لمسار إحدى مراحله.. فكأن هذه الصفحات خارج بنية الرواية، وخارج بنية التاريخ، وتراكمات أحداثه!..

فإذا ما تساءل سائل: ألم توضع عودة الروح- كما جاء فى كتب النقد الأدبى والتأريخ للرواية العربية- للتعبير عن ثورة ١٩١٩ المصرية وتمجيدها؟ فقد يكون الجواب: إن الثورة- كما صورها الحكيم فى عودة الروح- لا تقوم نتيجة تراكم لغضب شعبى وكفاح وطنى ونضال سياسى لقوى اجتماعية وطنية مهدت للثورة.. ولا نتيجة تراكم أحداث وتحولات فى المسار الداخلى للرواية وصولا إلى تفجر الحدث الثورى فى الرواية، وفى الشارع المصرى! بل هى ثورة تقوم هكذا، فجأة، كما لو أنها تفجرت، لوحدها، ففى غفلة عن الشعب، وفى غفلة- خصوصا- عن جميع شخصيات الرواية الذين فوجئوا بها.. (أو أننا، نحن القراء، فوجئنا بها) فهى- فى الرواية- لم تتفجر إذن بفعل تراكم أحداث وصراعات وصدامات مع المستعمرين الإنجليز وأعوانهم فى الحكم.. بل انبثقت هكذا: فجأة! (وهكذا، فإن تجسيد فكرة المؤلف الأسطورية تلك فرض تغييب هذا التراكم.. فتخلخلت بنية الرواية وبنية الأحداث) وفى رأيى أن توفيق الحكيم كان داعيا تماما فى حرصه على عدم إظهار أية إشارات أو دلائل أو ممهدات إلى الثورة، بل لم يورد أى ذكر للإنجليز المستعمرين، على مدى الرواية كلها، سوى إشارة يتيمة، فى إحدى الصفحات الأخيرة (٥٣٦) حيث اقتحم ضابطان إنجليزيان المكان شاهرين المسدسات».

إذن، قامت الثورة هذه، بفعل الاختلاج الميتافيزيقى للروح الخفى الكامن فى جسد الأمة.. وتجسد هذا الروح فى الزعيم المعبود الذى ظهر أيضا، هكذا فجأة؟ (سعد زغلول، فى زمان الصفحات العشرين الأخيرة فى الرواية.. ومعبود آخر فى زمان آخر، ليصير المعبود، مطلقا، ينبعث بين مدارات التاريخ)؟ فرواية «عودة الروح» وضعت إذن، تمجيدا لعودة (أو انبعاث) الزعيم المعبود، وتأكيدا لـ«فكرة» المؤلف عن البعث

التكرارى لروح الأمة، على يد هذا المعبود الذى يعيد- هو- الروح إلى جسد الأمة الخامد.. ويصير «الكل فى واحد، والواحد هو الكل»!

- فهل هذا حديث فى المضمون؟

- وهل، بهذا، ابتعدنا عن النظر فى روايته «عودة الروح»؟

* عندما تكون الفكرة المسبقة عند المؤلف (أو أيديولوجيته أيا كانت هذه الأيديولوجية) هى التى تحكم مسار الرواية، وما الرواية- هنا- إلا ذريعة للبرهنة على صحة تلك الفكرة المسبقة وذريعة لتبين تجلى الفكرة عبر تحريك الأحداث، فإن مسألة المضمون الأيديولوجى هى التى تطرح نفسها فى المرتبة الأولى؛ لأن المؤلف نفسه وضعها، عامدا متعمدا، فى هذا الموضع بالذات.

ولكن الدراسة- أخيرا- تحاول البرهنة على: أن الحديث فى المضمون، الذى أراده المؤلف لهذه الرواية، وتبين مدى تأثيراته السلبية فى خلخلة بنية الرواية، هنا وهناك.. هو فى الوقت نفسه، حديث لتبيين روائية هذه الرواية، وتبيين حركة الصراع داخل الرواية بين جديد الفن وقديم الأيديولوجيا، وتاليا: إضاءة الجديد، الحاسم، الذى حملته «عودة الروح» إلى فن الرواية العربية، وحسمت انتقال الرواية العربية هذه فى زمان فنى إلى زمان فنى آخر.. ولكن عبر مصارعة الفن للأيديولوجيا.

توفيق الحكيم والأدب الشعبى
أنماط من التناص الفولكلورى

محمد رجب النجار

المحتوى

توفيق الحكيم والأدب الشعبى

أنماط من التناص الفولكلورى

إضاءة

لا أعتقد أن رائداً من رواد التنوير العربى، قد عنى ـ بوعى معرفى، نقدى، تاريخى ـ بالأدب الشعبى العربى (الشفهى والمدون) قدر ما عنى به توفيق الحكيم. (١٨٩٨-١٩٨٧) ـ جمالياً وفكرياً، أدبياً وحضارياً ـ ومن ثم كانت دعوته الرائدة والمبكرة فى العشرينيات للمفكرين وللمبدعين ـ على سواء ـ للعناية بهذا الأدب، باعتباره تعبيراً جمالياً جمعياً عن "روح الشعب"، و"قضايا المجتمع" و"ضمير الأمة " و"شخصيتها الوطنية القومية " .. [وهذه المفردات جميعها للحكيم نفسه] إذا شاء هؤلاء المفكرون والمبدعون ـ كما يقول إقامة مشروعهم الحضارى والإبداعى، وإذا شاءوا حقاً أن يؤدوا رسالتهم الثقافية والحضارية، الفكرية والإبداعية، فى " تنوير وتثوير " الشعب على حد تعبيره؟ ومن هنا تتجلى شرعية " الاعتراف " بهذا الأدب بدلاً من الاستعلاء عليه أو تجاهله وتهميشه أو تغييبه، كما تتجلى أيضاً شرعية " استلهامه وتوظيفه " باعتباره طرفاً ـ وليس ترفاً ـ فى التعبير عن واقع الشعوب وأحلامها، وفى تفسير آمالها وآلامها، تعبيراً أو تفسيراً جمالياً خلاقاً افتقده الأدب العربى الرسمى [والحكيم أول من استخدم هذا المصطلح] الذى كان فى معظمه حتى ذلك الوقت ـ وعلى حد تعبيره – ليس إلا " أدباً لفظياً لا إنشائياً ".

شرع الحكيم منذ البداية وفى إطار مشروعه الإبداعى يستلهم الأدب الشعبى بكل أنماطه التعبيرية، من أساطير وحكايات ونوادر وأغان شعبية .. الخ. ، استلهاماً جزئياً أو كلياً فى معظم أعماله الإبداعية، المسرحية والروائية، على نحو ما هو معروف بين نقاده ودارسيه، وتسعى هذه الدراسة التى نقدمها بمناسبة مئوية الحكيم إلى إلقاء الضوء على بعض نصوصه الدرامية (المسرحية) من منظور فولكلورى، ليس لأن الأدب الشعبى عند الحكيم رافد ثرى من روافد التجربة الإبداعية فحسب، بل تتجاوز ذلك أيضاً إلى الوقوف ـ بمنهج نقدى تناصى ـ على منابع هذه التجربة ومصادرها الأولية، كاشفة لأول مرة عن جذورها (نصوصها) الشعبية التى لم تسبق الإشارة إليها، على نحو تناصى باحث عن أنماط التفاعل أو التداخل النصوصى وآلياته وغاياته ووظائفه وعلاقاته بالسياقات المتعددة، أو البنى السوسيونصية (المعرفية

والثقافية، السياسية والتاريخية، المحلية والعالمية) التى تم فيها إنتاج بعض نصوصه الإبداعية التى اخترناها - بمثابة العينة - لكتاب قيد الإنجاز.

وربما كان الأجدى والأجدر - فى مثل هذه القراءة التناصية - أن نمهد لها بملاحظتين، إحداهما إجرائية : تتعلق بمرجعية التناص (الفولكلورى)، بما هى محددة هنا بالنص الشعبى دون سواه فى علاقته بالنص الحكيمى. [وأخرى منهجية متلازمة معها : وتتعلق بالتعرف على الحكيم - باعتباره الذات المبدعة - وتكوينه الفولكلورى، النفسى والسوسيوثقافى الذى يشكل الخلفية النصية عنده، أو بالأحرى الإطار المرجعى الذى انطلق منه الحكيم فى معظم نصوصه الإبداعية، وذلك بالقدر الذى يكشف فقط عن مدى تغلغل النص الشعبى فى تشكيل الوعى الوجدانى والمعرفى والنقدى للحكيم منذ سنوات الطفولة الأولى، وكيف تأثر الحكيم - مبدعاً - بهذا التكوين الفولكلورى - إن صح التعبير - فى تخليق وتشكيل نصوصه الدرامية والسردية على سواء، وهذا يعنى بداهة أن نصوصه - فى ضوء نظرية التناص - ليست إلا نصوصاً مخترقة ؛ متلاقحة أو متعالقة مع نصوص أخرى، وتأتى فى مقدمتها النصوص الفولكلورية؛ باعتبارها جوهر نصوص الثقافة الشعبية وموضع التبئير فى الذاكرة الجمعية التى تتفق بالضرورة مع الوظيفة الجمعية للإبداع المسرحى، بل إن المسرح نفسه فعل جمعى.

أولاً - التكوين الفولكلورى للحكيم

كثير من النصوص الإبداعية للحكيم تدين فى تخلقها وتشكيلها إلى هذا التكوين الفولكلورى الذاتى المبكر (جنباً إلى جنب مع الروافد الأخرى التى رفدت - وبالقدر نفسه- الذات الإبداعية للحكيم) والحديث هنا عن هذه الذات الفولكلورية للحكيم إنما يعنى ببساطة الحديث عن مراحل تكوين المخزون الثقافى الفولكلورى أو الشعبى الذى ظل الحكيم ينتج منه معظم إبداعاته ولا سيما مسرحياته الذهنية أو التجريبية، ومن ثم يعنى أيضا الحديث عن مصادره التكوينية (الفولكلورية خاصة) المؤسِّسة للمنابع الأولى، والأكثر تأثيراً فى حياته الفنية وفى تكوينه النفسى والفكرى، الجمالى والمعرفى؛ وقد تجلى هذا التكوين عبر مرحلتين مائزتين هما:

١/١ مرحلة التنشئة الاجتماعية

نجمل هنا ما قاله الحكيم تفصيلاً فى كتابه حياتى أو (سجن العمر) إنّه نشأ فى أسرة تؤمن بالمعتقدات الشعبية وما يتعلق بها من إيمان بالجن والقوى الخارقة والسحر والتنجيم والأحجبة والتمائم ...الخ[١]، وإنّه كان فى طفولته المبكرة جداً يشارك أمه وجدّته الاستماع " إلى أعاجيب ألف ليلة وليلة والقصص الشعبى " التى كان يقرأها عليهم بعض أفراد الأسرة، وكان لأمِّه ولع خاص بذلك (أليست المرأة حاملة التراث الشعبى؟) حتى إنها تعلمت القراءة كما يقول : " من أجل أن تقرأ بنفسها هذه القصص والروايات التى سحرت بها"[٢]، كما إنها أيضاً كانت تصحبه كثيراً لزيارة أولياء الله الصالحين طلباً لشفائه من الأمراض التى ألمت به فى طفولته[٣]، ثم شعر الحكيم بالفن الشعبى -على حد تعبيره- فى صورة أخرى تجلت له فى مشاهدة " مولد " سيدى إبراهيم الدسوقى، و إعجابه بالطقوس الاحتفالية الشعبية المصاحبة لهذا " المولد الشعبى "، كما تجلت أيضاً فى مشاهدته للمواكب الشعبية (الكرنفالية) التى كانت تمر سنوياً تحت نوافذ منزل الأسرة، ومنها "ركبة الخليفة على حصانه شاهراً سيفه"[٤].

كذلك كان لدى أسرته خادم يذهب فى الليل إلى مقهى بلدى فيه "شاعر ربابة" يروى عليها قصة أبى زيد الهلالى ودياب بن غانم والسفيرة عزيزة، وعندما يعود الخادم إلى المنزل يشرع فى رواية ما قاله الشاعر الشعبى على الحكيم (الطفل) فى اليوم التالى مباشرة، والطريف أن هذا الخادم كان يتقمص هو والحكيم ـ الطفل ـ بعض شخصيات هذه القصص إذ يقول على لسان هذا الخادم : " أنا أبو زيد الهلالى وأنت الزناتى خليفة... ثم يسرد علىَّ ما سمعه من الشاعر ليلاً... فكانت تقع هذه القصص من نفسى موقعاً حسناً، ونمضى أوقات العصر كلها نمثلها ونتبارز"[٥] ثم يضيف الحكيم:

على أن الذى جعلنى أعيش هذه القصص بكل وجدانى، على نحو أعمق، هو ظرف آخر: طول رقاد والدتى، فقد اضطرها إلى شغل الوقت بقراءة قصص ألف ليلة وليلة، عنترة، حمزة البهلوان، سيف بن ذى يزن... ونحوها، كانت فى أجزاء طويلة، لا تكاد تنتهى من جزء حتى تقص علينا ما قرأت، لا تترك تفصيلاً إلا حاولت تفصيله،

فكنت أنا وجدتى نجلس إليها، وكلنا آذان تصغى بانبهار، وكان أحياناً ينضم إلينا والدى (القاضى) وكأنه أصيب بالعدوى منا، فإذا انتهى السرد بأبطال القصة فى موقف، لم يزدنا إلا اشتياقاً إلى البقية... قالت والدتى : انتظروا حتى أقرأ الجزء التالى، وتتركنا على أحر من الجمر، ونحن نعيش بكل أرواحنا على أولئك الأبطال، ننتظر العودة إليهم ... حتى فرغت كل تلك الملاحم الشعبية القديمة بطبعاتها الرخيصة المشوهة.... كان لهذا ولا شك فضل كبير لوالدتى لا ينكر فى تفتيق خيالى منذ الصغر"[٦].

ما كاد الحكيم يدخل المدرسة الابتدائية، ويتعلم أوليات القراءة حتى بادر - معتمداً على نفسه - بإعادة قراءة هذه القصص والملاحم الشعبية (وبالمناسبة فإن الحكيم أيضاً كان أول من استخدم مصطلح "ملحمة شعبية" موازياً لمصطلح "السيرة الشعبية" كما هو ذائع فى بيئاتها التداولية) ثم يقول : "... صرت أبحث عن هذه القصص والروايات التى كنت أراها فى يد والدتى، فأستخرجها من صناديق الأمتعة القديمة، وأعكف على قراءتها بسرعة "[٧] وظل تأثير أمه حاضراً متواصلاً فى تنشئته مثل هذه التنشئة التقليدية (الفولكلورية)، فقد كانت أيضاً هى سبيله للتعرف أيضاً على عالم "عوالِم الفرح".ومنهم الأسطى حميدة التى يتحدث الحكيم كثيراً عنها بإعجاب قائلاً: " كان صوتها يشجينى وحفظت كثيراً من الأغانى الشعبية التى كانت تغنيها "[٨]، ويذكر الحكيم أيضاً أنه " ورث عن أبيه روح السخرية والفكاهة الشعبية التى تنبعث من أقواله وأفعاله دون تعمد"[٩]، كما يذكر أيضاً أنه بسبب عمل والده قاضياً، فإنه كان دائم الترحال بأسرته من بلد إلى بلد فى كل أرجاء مصر، الأمر الذى أتاح للحكيم أن يرى فى طفولته وصباه صوراً أخرى للفولكلور الريفى وأن يعايشه، كما أتيح له أن يعيش فولكلور المدينة، من قبل ومن بعد.

يضيف الحكيم أيضاً فى فصل بعنوان " مع فن الطفولة " من كتابه فن الأدب (١٩٥٢):

"إذا أردت أن تعرف ما هو أروع صوت كان يبهر مشاعرنا ونحن صغار، فاعلم أنه صوت الطبلة، لا طبلة " الجيش المظفر " ولا طبلة " حراس المحمل " تدق من فوق

الجمال المذوقة، ولا حتى طبلة " المسحراتي " في ليالي رمضان الساحرة [وكلها احتفاليات شعبية] بل طبلة صغيرة متواضعة هي طبلة " الأراجوز " إذا اقترب من حيّنا... حيث ينصب الأراجوز مسرحه الضيق المرتفع . . بشخوصه المتحركة المتكلمة الصاخبة، أو تلك التي نسميها نحن الكبار الآن "دُمَى"..... (١٠) إن كل فنون الأرض اليوم تعجز عن أن تجعلني أرى ما كنت أراه في دمى الأراجوز الرخيص.. وإنّ كل فرح الدنيا لا يثير في مشاعرنا ما كانت تثيره دقات طبلته المتواضعة وهو يقترب من حيّنا..."(١١).

ويرى الحكيم ـ فيما بعد ـ أن الأراجوز يتسم ـ فنياً وجمالياً ـ بالبساطة الشديدة "ولكنه يمتلئ بالفن الأصيل " ومن ثم فأصحابه لا يكلفون أنفسهم جهداً ولا نفقة ولا حذقاً في إخراج دُماهم أو صورهم على نحو متقن..."؛ مبرراً ذلك بأن " الطفل لا يرى الأشياء بعينه، بل يراها بخياله... وأن الحقيقة عنده ليست في الإطار الخارجي للأشياء، بل في المعنى الذي ترمز له.."(١٢).

ذلك أن " المخرج الحقيقي هو الطفل نفسه " -على حد تعبيره- ثم يضيف : إنّه شاهد في أوربا سنة ١٩٣٦ مسرحية " فاوست " لجوته مرتين، مرة يقوم بتمثيلها ممثلون كبار، ومرة يقوم بتشخيصها دُمَى الأراجوز ... فيعجب بهذه المشاهدة أكثر من الأولى؛ ذلك أن هذه الدمى كما يقول : " كَمْ حركت مخيلتنا بما يذكرنا بماضينا"(١٣)، وهي رؤية فنية ورومانسية في آنٍ، إذا أخذنا بمقولة " إن الفولكلور يخاطب الطفل الكامن فينا " أو أخذنا بمقولة الحكيم نفسه " وما الفنان إلا إنسان احتفظ ببعض قوى الطفولة في ذاته"(١٤).

يصف الحكيم هذه المرحلة من حياته في كتابه حياتي (أو سجن العمر) بما هو سيرة ذاتية بقلم بأنها كانت سنوات " تكوين الطبع " على حد تعبيره(١٥)، وإن كان لم ينتبه إلى تسجيلها وكتابتها إلا متأخراً (أي بعد أن كتب كتابه الذائع زهرة العمر الذي وصف فيه سنوات التكوين الفكري إبان المرحلة الباريسية)، إذ أدرك عندئذ أنه مدين في تكوينه السوسيوثقافي العام أساساً إلى سنوات الطفولة والصبا في مصر(١٦) وهو ما يفسر لنا سبب اعتذاره عن خطأ صدور كتابه زهرة العمر (١٩٤٣) قبل أن يصدر

كتابه الآخر حياتى أو سجن العمر (١٩٦٤) حيث "وعى الطبع سابق ـ بالضرورة ـ على وعى الفكر" على حد قوله.

١/ ٢ مرحلة التنشئة الثقافية

يطلق الحكيم فى (حياتى) على هذه المرحلة اسم مرحلة "تكوين الفكر"، وهى المرحلة التى بلغت ذروتها أثناء دراسته فى باريس (١٩٢٥- ١٩٢٨)؛ ولهذا لا غرو أن يصفها بأنها "أيام الجهاد الثقافى الشامل الذى ألقيت بنفسى كلها فى لجته، مع النَّهم الفكرى الذى استولى علىّ، أمام موائد الحضارة الكبرى"(١٧)، وسبق أن وصف -أيضاً- هذه المرحلة الباريسية بأنها أيضاً "سنوات الكد فى سبيل التكوين الفنى"(١٨) التى عمقت لديه الوعى المعرفى والثقافى، والفكرى والفلسفى، والتاريخى والنقدى، والجمالى والفنى، ويعنينا من ذلك كله ما يتعلق بالوعى أو البعد الفولكلورى، إذ اكتشف كما يقول: إنّ الروائع من المسرحيات العالمية التى شاهدها لكبار الكتاب مثل: شكسبير، وكورنى، وراسين، وموليير، وفولتير، وأبسن، وبرناردشو، وجان كوكتو، وبريخت، وسارتر، وكامى...إلخ؛ وجدها تتأسس أو تتناص (إذا شئنا استخدام المصطلح النقدى الجديد) أو كما يقول: تستلهم فى تكوينها وتشكيلها الأساطير والنصوص الشعبية الأوروبية والإغريقية والعالمية (بما فى ذلك الليالى العربية).

وقد صحب هذا الوعى لديه وعىٌ مواز بضرورة استلهام التراث العربى... فلما عاد إلى مصر سنة ١٩٢٨ عكف فوراً على إعادة قراءة الأدب العربى، برؤية جديدة هذه المرة؛ رؤية قوامها الوعى بالآخر، وبتراث الآخر، وتجاريبه الإبداعية ورؤاه الفنية والجمالية المتنوعة؛ ولذلك لا يتردد الحكيم - رجل القانون الآن - فى إحدى رسائله الشهيرة إلى صديقه الفرنسى أندريه، أن يبوح له قائلاً:

"إنى الآن غارق فى الأدب العربى أريد أن أدرس قضيته من أساسها، أريد أن أعيد النظر فى أمر اللغة العربية ـ لغتى ـ وأكشف أسرارها وأضع إصبعى على مواطن ضعفها وقوتها؛ هذا الوقت هو خير وقت أستطيع فيه أن أرى وأميز وأحسن الحكم، فلى عينان قد طافتا ـ منذ أمد ليس بالبعيد ـ بمختلف الآداب العالمية، ولقد نجحت

فكرتي حقاً، إني أقرأ نصوص هذا الأدب في عصوره المتعاقبة بعين جديدة ، عين عامرة بالصور حافلة بالمقارنات، وبنفس رحيمة عادلة صابرة تلتمس العلل والأسباب، وتطيل التريث والبحث قبل أن تصدر الأحكام"[19].

غير أن هذه الأحكام لم تكن في نهاية الأمر لصالح الأدب العربي الرسمي، فإذا هو كما يقول:

"خَلْق فني يبدو لي ناقص التكوين... والسبب في ذلك بسيط أيضاً، إذا تأملت الآداب القديمة كلها وجدت أنها قد عاصرتها فنون كبرى، خذ مثلاً مصر القديمة والهند والإغريق والرومان... لقد كانت المعابد العظيمة والتماثيل الرائعة خليقة أن يعاصرها أدب يضارعها في قوة البناء ودقة التركيب وروعة الفن (الملاحم والتمثيل والقصص)..."[20].

ويرجع الحكيم ذلك النقص الإبداعي التكويني إلى أسباب حضارية كانت قائمة قبل الإسلام، غير أنها سرعان ما تلاشت بقيام الحضارة العربية الإسلامية وما صحبها من ازدهار للفنون الأخرى باستثناء الإبداع الأدبي، إذ ظل عاجزاً عن مسايرة تلك النهضة الحضارية الجديدة[22]، فقد ظل على حاله[23].

" بما في ذلك النثر الذي لم يحاول أن يزيد في قوالب نثره ، أو أن يساير تلك الفنون المعاصرة حتى بدا للأجيال اللاحقة في ذلك الفقر الظاهر.. والواقع أن الأدب العربي الإنشائي لا يختال للأنظار إلا في ثوبين معروفين : الرسائل والمقامات .. والمقامات أعمال قصصية، قصد بها سرد حكاية وتصوير أشخاص، ولكن الإغراق في الوشي اللفظي، والاحتفال بالوضع اللغوي صرف همّ الكاتب عن التعمق في التحليل، والإفاضة في السرد ، والإجادة في البناء؛ فالأدب العربي الإنشائي قد عني باللفظ أكثر مما يجب، ولم يشأ أن ينزل عن تكلّفه الذي يعتبره فصاحة وبلاغة، ليصور ما يجيش في نفس الشعب من إحساس، ولا ما يهيجه من خيال"[24].

الأمر الذي انتهى بالحكيم إلى أن يكتب رسالة مماثلة إلى عميد الأدب العربي (مؤرخة في مايو ١٩٣٣) نشرها في كتابه تحت شمس الفكر (١٩٣٨) يؤكد فيها رأيه ورؤيته في الأدب العربي بأنه " لا يقوم على البناء، فلا ملاحم ولا قصص ولا تمثيل، إنما هو شيء مرصع جميل يلذ للحس، فسيفساء اللفظ والمعنى، وأرابيسك العبارات والجمل..."[25].

ثانياً ـ الحكيم والبحث عن منابع جديدة للإبداع

فى ضوء هذا المأزق التراثى انكب الحكيم على قراءة الأدب الشعبى الإسلامى (والمصطلح له) باعتباره جزءاً من موروثه الثقافى والأدبى؛ لعله يجد فيه سبيلاً إلى الخروج من هذا المأزق، وعلى الرغم من أن هذه القراءة لم تكن بريئة تماماً عندئذ، بما هى قراءة باحثة عن منابع الاستلهام من ناحية، وطريقة إلى التأصيل والتأسيس لأدب مسرحى أدبى قادر على الانتماء، والاندماج فى بنية الثقافة العربية من ناحية أخرى، وبما هى سبيله ـ كما يصرح فيما بعد ـ إلى الانتصار فى معركته "معركة المجددين مع الجامدين" على حد تعبيره من ناحية ثالثة؛ فقد انتهت هذه القراءة به إلى كثير من "الاكتشافات الإبداعية" التى لم يكن يتوقعها ـ كما يقول ـ على هذا النحو من الثراء المعرفى والنقدى، التاريخى والفنى.

١/٢ الحكيم والوعى المعرفى والتاريخى بالأدب الشعبى

وكانت هذه الاكتشافات التى لم يكن يتوقعها كامنة فى الأدب الشعبى، حيث عثر على ضالته الينبوعية التى افتقدها ـ وافتقدها معه العقل العربى والمخيلة العربية ـ على مستوى الثقافة العالمية والأدب الرسمى، ولنترك الحكيم يحدثنا عن دهشته بالأدب الشعبى الذى سد هذه الثغرة الفنية والحضارية، وأعاد ـ كما يقول ـ للأدب العربى وجوده وكينونته الفنية والأدبية، وأظهر وجهه الحقيقى وتكامله الإبداعى وثراءه الفنى وجماليات تشكيله، شأنه عندئذ شأن الآداب العالمية الأخرى، حيث يقول الحكيم عام ١٩٢٨ معبراً عن دهشة الاكتشاف وثراء النتائج، وذلك فى إحدى رسائله إلى صديقه الفرنسى أندريه، ونعتذر سلفاً عن نقلها كاملة ـ على طولها ـ باعتبارها رسالة / وثيقة تاريخية وعلمية ينبغى أن تأخذ مكانها فى تاريخ الدراسات الفولكلورية العربية، وتكشف عن وعى تاريخى مبكر بجدوى التراث الشعبى فى هذا الزمن المبكر، وقبل أن يحظى الأدب الشعبى العربى بأى اعتراف أكاديمى، يقول فى هذه الرسالة / الوثيقة معبراً عن رؤيته ودهشته واكتشافه العظيم لكنوز التراث الشعبى العربى:

"وهنا حدث أمر عجيب، إن روح الشعب لا تقهر، هذا الشعب فى عصور الحضارة الإسلامية المختلفة قد تعطش للون جديد من الأدب، غير لون البداوة الأولى،

لون من الأدب مستمد من إحساسه هو بالحياة الجديدة المتطورة والمتغيرة، أدب جديد قائم على فن مشابه ومساير للفنون الزاهرة المعاصرة... فلما لم يشأ أدباء الفصحى أن يمدوا الناس بحاجاتهم، لجأ الناس إلى أدباء من بينهم، لا يملكون أداة اللغة، ولا جمال الشكل، ولكن يملكون السليقة الفنية وروح الخلق؛ وهنا ظهر الأدب الشعبى... فما ظهور الأدب الشعبى أحياناً إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمى (لاحظ المصطلحات) أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء.. هكذا ظهر القصص الشعبى فى صورة عنترة ومجنون ليلى... إلخ، وسارت الحضارة الإسلامية فسار معها الأدب الخيالى الاجتماعى الشعبى، فإذا نحن أمام عمل فنى رائع هو ألف ليلة وليلة، وقصة أبى زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن، والظاهر بيبرس.. إلخ.

ومن الغريب أنك إذا تأملت "التصميم" الفنى والبناء الروائى لهذا الأدب الشعبى وجدته من حيث الفن لا اللغة هو السائر فى الطريق الصحيح، محاذياً تلك الفنون الجديدة التى قامت بقيام الحضارة الجديدة؛ فلقد كان من المستغرب حقاً للباحث أن يرى حضارة إسلامية عظيمة ذات فنون زاهرة وعلوم راقية ولا يجد فى أدبها أثراً إنشائياً مثل "الشاهنامة" أو"الرامايانه" أو "الإلياذة"... حتى كادت تتهم العقلية الإسلامية بعقمها [بعقم خيالها](٢٦)، ولكن الأدب الشعبى الإسلامى صحح الوضع أمام التاريخ، وأثبت أن الحضارة الإسلامية سارت فى مجراها الطبيعى، مع هذا الفارق، وهو أنه فى الحضارات الأخرى الهندية أو الفارسية أو الإغريقية كان خاصة الشعراء والأدباء هم الخالقين لتلك الآثار، أما فى حضارة الإسلام فقد تخلى الخاصة عن بعض هذه المهمة لعامة أدباء الشعب وشعرائه، ووقفوا بعيدين عن كل تغيير أو ابتكار ... حتى القرآن ما حاولوا أن ينتفعوا به انتفاعاً فنياً؛ لقد أتى القرآن بجديد فى فن الكتابة لا اللغة وحدها بل القصص [والأساطير] لقد استخدم القرآن الفن القصصى فى التعبير عن المرامى الدينية السامية، ولكن المدهش أن الأدب العربى لم ير فى القرآن إلا نموذجاً لغوياً، ولم ير فيه النموذج الفنى؛ فلم يخطر له استلهام قصصه أو الاسترشاد بها أو استغلالها استغلالاً فنياً مستفيضاً، إن وحى الأدب العربى لم يرد أن يتحرك، لا إلى أعلى ولا إلى أسفل، لا نحو القرآن ولا نحو الشعب، ومن الإنصاف أن أستثنى واحداً هو "الجاحظ "، إن هذا الكاتب شعر -فيما يبدو لى- بالغلطة، فسلك

مسلكاً آخر، ونزل إلى الشعب يستوحيه، ويصور أسواقه وبخلاءه ولصوصه وتجاره وشرفاءه وخبثاءه، في أسلوب بسيط حي، يعد مثلاً طيباً للنثر التصويري في عصور الحضارة والعمران .. وهو بعينه الأسلوب الذي أثار على الجاحظ المسكين نقد المتنطعين من أدباء عصره، فرموه بالعامية والركاكة والابتذال .. وأريد أن أستثني أيضاً بعض الجانب الفني من المقامات لبديع الزمان والحريري من حيث رسم الشخصيات وتصوير المجتمع، تكاد تعطينا أحياناً صوراً ناطقة على صغرها تذكرني بصور "المنياتور" الفارسي، ولم يفسد هذه الآثار الفنية إلا أسلوبها اللغوي.

وتغيير العبارتين الأخيرتين مستمد من كتابه فن الأدب، على أننا بعد ذلك إذا طرحنا أعمال مؤرخي الأدب ورواة أخباره، على أهميتها وسلاسة لغتها، وأردنا أن نبحث عن فن أدبي يعد في ذاته خلْقاً إنشائياً فنياً لما وجدنا شيئاً يضارع الأدب الشعبي في ألف ليلة وليلة، وعنترة، ومجنون ليلى، وأبي زيد الهلالي . . إلخ؛ فهذه الآثار على الرغم من انعدام الروعة اللغوية فيها وضياع الجانب الشكلي اللفظي، قد استطاعت أن تؤثر بمجرد فنها؛ ذلك أن القوة الخالقة في روح الشعب لم تضل لحظة طريقها إلى الخلْق الفني، ومع ذلك فقد ظل الأدب الشعبي حتى اليوم غير معترف به في تاريخ الأدب العربي، بل إن أثراً خالداً مثل ألف ليلة وليلة اعترفت به كل أمم العالم، ونقلت قصصه إلى كل لغة، ووضعت في كل يد، حتى أيدي الأطفال . . . (تذكرت الآن أن ولدك الصغير جانو أدهشني يوم قابلته أول مرة في كوريفوا، فقص على أقصوصة علاء الدين والمصباح، على نحو أثار إعجابي) هذا الأثر الفني المشرف لم يعترف به أديب عربي اعترافاً صريحاً، لقد انطوت قرون وما يزال هذا السد قائماً كأنه سد الصين بين النثر العربي في سجعه وبلاغته المصطنعة وبين خيال الشعب ورغباته وآماله، لو أن أدباء اللغة الفصحى هدموا هذا السد من قديم، ونزلوا عن بعض جمودهم وسايروا تقدم الفنون في زمانهم، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الأدب العربي اليوم في مقدمة الآداب العالمية، فليس الروس هم أساتذة القصة، ولا الإنجليز، ولا الفرنسيون، بل نحن بما لدينا من قرآن عرف القصص (كان الحكيم معجباً كل الإعجاب بقصة يوسف) وبما خلقنا في مجتمعنا من أشباه عنترة وألف ليلة وليلة، وبما وضعنا في لغتنا من مقامات تعد أساساً لفن الأقصوصة لأحق مَنْ يزعم بأننا

أساتذة هذا الفن الروائى.. (لاحظ أن هذا القول كان عام ١٩٢٨) ولكن وأسفاه.. هم أولئك الجامدون الذين وقفوا حيث هم وتركوا لغيرهم تلك الكنوز يغترفون منها ويربون عليها، إن هذا الذى أسميه سداً بين الجامدين والمجددين، أو هذا السد بين الأموات والأحياء كان دائماً موجوداً فى تاريخ كل لغة .. ألا تذكر "دانتى" وكيف حطم هذا السد يوم أصر على أن يكتب "الكوميديا الإلهية" لا باللاتينية لغة العلماء فى عصره بل بالإيطالية لغة العامة فى زمانه .. و"مسترال" يوم وضع ملحمته الشعرية الرائعة "ميراى" بلغة الريف الفرنسى، وهى لغة لم أستطع فهمها مما ألجأنى إلى قراءة ملحمته فى ترجمتها الفرنسية العصرية، ومع ذلك لم تحل لغة الريف دون تسنم ذلك الشاعر قمة المجد، واعتباره من أكبر شعراء فرنسا والعالم؛ لأن اللغة لم تكن يوماً حائلاً فى أوروبا دون تقدير الأثر الفنى فى ذاته، أما عندنا فهى حائل دون مجرد الاقتراب منه، كأنما هو شىء مزر بمقام فضلاء الأدباء؛ لهذا لم تجد أديباً عربياً جرؤ على النظر فى آثارنا الشعبية الرائعة، من حيث هى فن وخلق، طارحاً مسألة لغتها جانباً . . . لقد رضى الفضلاء أن ينظروا فى تاريخ الجبرتى وهو تقريباً باللغة العامية، ولم يرضوا أن ينظروا فى ألف ليلة وليلة وهو أسلم لغة -فى نظرى- من كتاب الجبرتى، لكن السبب عندهم أن ذلك تاريخ وهذا أدب، والأدب فى عرفهم مرادف اللغة، فاللغة هى لدينا شبح الأدباء المخيف، نحن عبيد ذلك الميراث من الألفاظ والعبارات والتراكيب التى وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة .. إننا ننظر إليها بحرص خشية أن ينفذ إليها نور هذا العصر أو نسيم هذا الزمن، فيعبث بنسيج عنكبوتها المقدس! يالشبح القدماء المروع! يالشبح الأموات الذى يرهب كل من يعتبر اللغة كائناً حياً يتغير ويتطور، وكل من يحاول التصرف فيها طبقاً لمطالب العصر وروح الزمن......"(٢٧).

وتنتهى هذه الرسالة التى نعتذر عن إطالتها، حيث نرى فى نقلها هنا كاملة وثيقة تاريخية بالغة الأهمية، فى دعوتها إلى التجديد فى ضوء " الشعور العام بضرورة التنويع فى الأساليب والقوالب الذى بدأ يسرى الآن فى الطبقات المستنيرة " -على حد تعبيره- والمتأمل لهذه الرسالة التى كتبت فى أواخر العشرينيات ونشرت فى أوائل الثلاثينيات يمكن أن يقدر الدور الريادى والتنويرى للحكيم من خلال :

(أ) ريادته الداعية إلى أن الخروج من مأزق الأدب العربى التقليدى أو

الكلاسيكي -آنذاك- يكمن في ضرورة احترام الأدب الشعبي والاعتراف به، وبثراء أشكاله الفنية والتعبيرية، بما هو تشكيل أو تعبير جمالي عن روح الشعب؛ بدلاً من تغييبه أو تهميشه والاستعلاء عليه؛ وبذلك نسد ثغرات الأدب العربي ونقص أنماطه أو أجناسه التعبيرية كالملاحم مثلاً، ونؤكد أنه ليس بدعاً بين آداب الشعوب، وأن المخيلة العربية أيضاً ليست عقيماً كما وُصمت بذلك.

(ب) ريادته الداعية إلى الإفادة من الأدب الشعبي باعتباره منبعاً خصباً من منابع الاسترفاد أو الاستلهام الفني الحديث، وأن هذا الاستلهام هو سبيلنا إلى التجديد وإلى "الرقي بالأدب العربي المعاصر" -على حد تعبيره- على نحو ما صنعت الشعوب الأخرى بآدابها[٢٨].

(ج) ريادته الداعية إلى العناية العلمية بهذا الأدب ودراسته، باعتباره صنواً للأدب الرسمي (وذلك قبل أن يحظى هذا الأدب بنصف قرن تقريباً بالعناية العلمية والأكاديمية في بعض الجامعات العربية) كما يفعلون في الجامعات الغربية، إيماناً منه بأن هذا الأدب ليس نقيضاً للأدب الرسمي، بل متمم له، وبهما معاً تتكامل صورة الأدب العربي وتثرى، كما هو الشأن في الآداب العالمية العريقة.

لم يتوقف الحكيم عند دعوته التنظيرية الرائدة بل بادر إلى ممارستها في الفعل الإبداعي والنقدي لديه، وذلك في وقت مبكر، عندما تمكن " أخيراً " من العثور على منابعه التراثية التي استصفاها لنفسه، وشرع يحقق ـ من خلال استلهامه لها ـ مشروعه الإبداعي الحداثي والتأسيسي، وهو مشروع قوامه وغايته غرس الخطاب المسرحي في بنية الثقافة العربية والخطاب المعرفي العربي، وهذه المنابع أو الينابيع الجمعية التي عثر عليها الحكيم، تكمن كما قال لصديقه أندريه في أنه أخيراً عثر على منابع الاستلهام الفني الثلاثة "هذه المصادر الثلاثة التي استلهمها فنياً: القرآن، وألف ليلة وليلة، والشعب"[٢٩]، وهو ما تجلى وقتئذ في مسرحيتيه الفارقتين والمؤسستين في تاريخ الأدب المسرحي العربي : مسرحية أهل الكهف (١٩٣٣) ومسرحية شهرزاد (١٩٣٤) التي كان قد انتهى من كتابتها سنة (١٩٢٨) فكان بذلك أول فنان مسرحي عربي ـ كما سنرى وشيكاً ـ يستحضر التراث استحضاراً جدلياً معاصراً وإيجابياً.

٢/٢ الحكيم والوعى الفنى والنقدى بالأدب الشعبى

فيما بين مسرحية شهرزاد أو قبل شهرزاد (منذ مسرحية على بابا (١٩٢٥) التى استلهم فيها ألف ليلة وليلة، ومسرحية الزمار (١٩٣٠) التى استلهم فيها السامر الشعبى) وبين مسرحية يا طالع الشجرة (١٩٦٢) ما يقارب أربعين عاماً ظل خلالها الحكيم يمارس وعيه المعرفى والتاريخى بالإبداع الشعبى العربى استلهاماً وتوظيفاً، إبداعاً وتجريباً، كما نضج خلالها وعيه الفنى والنقدى بأنماط استلهام الأدب الشعبى وطرائقه فى نصوصه وتشكيلاته الإبداعية، على نحو مفارق تماماً لما كانت عليه طرائق استلهام النصوص المسرحية السابقة التى كتبها جيل الرواد من المسرحيين العرب، فمن المعروف أن المسرح العربى الحديث (الشعرى والنثرى) مدين فى معظم نصوصه للأدب الشعبى العربى[٣٠]، وذلك منذ نشأته (١٨٤٧) على يد مارون النقاش (١٨١٧- ١٨٥٥) التى دشنها تأليفاً بمسرحية أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد (سنة ١٨٥٠) التى استلهم فيها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة[٣١]، وسار على هديه سائر الرواد مثل: أبى خليل القبانى (١٨٣٨-١٩٠٢) وله خمس مسرحيات مستلهمة من التراث الشعبى، ويعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) الذى اعتمد فى أعماله على تقاليد الفرجة الشعبية، وكثيراً ما كان يقوم هو نفسه بدور الحكواتى، وصاحب أول مسرح درامى محترف (١٨٧٠)، وفرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) وغيرهم كثير، حيث ظل استلهامهم للنص الشعبى (على الرغم من ثقافتهم الأوروبية وتبعيتهم للمسرح الغربى) استلهاماً سلبياً أو استنساخاً، بمعنى أنه لم ينشأ عن وعى حقيقى، تاريخى ومعرفى ونقدى، لا بأهمية الموروث الشعبى، ولا بطبيعة استلهامه، باعتباره مصدراً من مصادر التجربة الإبداعية، وليس هو التجربة ذاتها، ومن ثم كان استلهامهم استاتيكياً (على نحو سكونى) فلم يتجاوزوا فى أعمالهم بنيته الحكائية ـ برغم مسرحتها ـ ولا مضامينه وقيمه وأفكاره الموروثة، بل ظل طابع السرد الحكائى مهيمناً على النص المسرحى ـ آنذاك ـ ومن ثم لم يضيفوا إليه معنى جديداً أو دلالة معاصرة أو يدخلوا معه فى علاقة جدلية فاعلة لا متفاعلة، فهى علاقة أحادية البعد والمستوى، لا تغير ولا تتغير، بل كانت غايتهم "إحياء أمجاد الماضى" على حد تعبيرهم وهو ما دفعهم إلى الإبقاء على الدلالة التراثية فى نصوصهم المسرحية ، مع إلقاء بعض الخطب

التمهيدية ذات الطابع الوطنى أو الحماسى أو الوعظى المباشر، قبيل أو أثناء العرض، وهذا كل ما يربطها بحاضر العرض المسرحى بطريقة مفتعلة.

على النقيض من ذلك كان الحكيم؛ فقد جاءت العلاقة بينه وبين التراث الشعبى علاقة جدلية منذ البداية، علاقة تأخذ من التراث شيئاً وتعطيه أشياء، علاقة تقرأ منطوقه وصامته، تلامس سطحه وتحفر فى أغواره، تترجم غيابه حضوراً، وسكونه حركة، وما فيه حاضراً ومستقبلاً، علاقة تتدخل فى وجهة هذا التراث، وتجعله يسير فى اتجاه ما هو إنسانى وحيوى وعقلى وعلمى معاصر كما يقول التجريبيون وأنصار الحداثة، لقد كان الكتاب المسرحيون الرواد الذين سبقوه يتمثلون التراث الشعبى أولاً ثم الواقع ثانياً، أما الحكيم فكان يتمثل الواقع أولاً ثم ينتخب من التراث ما يراه وفياً بحاجته الإبداعية، قميناً برؤيته الفنية للعالم، وإعادة صياغته بنائياً وإيحائياً ورمزياً، ليدخل معه بذلك فى علاقة تفاعل تناصى جدلى (وشتان بين الأسلوبين أو النمطين فى استلهام التراث) ومن ثم لا غرو أن نقول: إن الحكيم قد عرف كيف يتمثل هذا الموروث تمثلاً حياً إيجابياً ديناميكياً كاشفاً عن بنياته، ومفجراً لطاقاته ودلالاته، ومستوعباً له وقادراً على إعادة صياغته وإنتاجه على نحو جديد ـ فى مشروعه المسرحى ـ بدلالات جديدة معاصرة، بحيث أصبح الأدب الشعبى معه وبه مصدراً خصباً للاستعارات والرموز والنماذج العليا التى تعبر عن رؤيته الجديدة، وتساهم فى تشكيل نصوصه فى آن، وبطريقة قوامها الخلخلة النصية للنصوص الشعبية المولّدة ذاتها كما هى معروفة فى صورتها المخزونة فى الذاكرة النصية للثقافة الشعبية، وعلى نحو يشاغب أفق توقعات المتلقى أو المشاهد وذاكرته النصية على نحو ما نراه وشيكاً، وإن كان ذلك كله قد تحقق ضمن قالب مسرحى تقليدى (الشكل الأرسطى الأوروبى، العلبة الإيطالية المغلقة) من حيث هو بنية كلية، حيث كانت صياغته لتلك العناصر الشعبية تتحقق فى إطارها، ووفق معطيات هذه البنية الغربية التى ظل الحكيم يؤمن بها، ومن دون أن يرى فى ذلك تناقضاً (فارتداء الزى الغربى لا يغير من هويتنا) على حد تعبيره[٣٢]. وربما كان الحكيم على حق فى ظل الشرط الحضارى الراهن، أو بالأحرى فى ظل غياب المشروع الحضارى العربى المتكامل الذى ظل الحكيم يحلم به حتى وفاته (١٩٨٧).

فإذا ما وصلنا إلى بداية الستينيات ـ ذروة المد القومي ـ حتى تكون البنية السوسيوثقافية والسياسية للمجتمع العربى قد تغيرت، واحتل فيها المسرح مكانه ومكانته، باعتباره خطاباً معرفياً (سياسياً على وجه التحديد)، على مستوى الثقافة السائدة، (فضلاً عما واكب هذه الفترة من تيارات فنية جديدة ومذاهب مسرحية عالمية مستحدثة) كما أصبحت التجربة المسرحية مهيأة للبحث عن قوالب أو أشكال مسرحية عربية (محلية) تحقق للفنان المسرحى خلاصه من التبعية الغربية، حيث لم يجد أمامه من جذور ـ إذا شاء التأصيل ـ إلا التراث الشعبى وما يحتويه من أنماط وأشكال مسرحية شعبية (بدءاً من خيال الظل والحكواتى... مروراً بفنون الفرجة الشعبية العربية... وانتهاءً إلى فنون السامر والطقوس الاحتفالية الجمعية[٣٣].

فى هذه الفترة كان قد بلغ الوعى المعرفى والنقدى للحكيم ذروته، فكتب آنذاك مسرحيته الشهيرة "يا طالع الشجرة" (١٩٦٢) مقدماً لها بنص مصاحب (فيما يشبه البيان المسرحى) على غاية الأهمية يفصح بامتياز عن هذا الوعى الفنى والنقدى، ليس بأهمية استلهام الموروث الشعبى من حيث هو "مادة خام" فحسب، بل باعتباره أيضاً -على المستوى الفنى- قادراً فى رأيه على مسايرة أحدث التيارات أو المذاهب الفنية العالمية المعاصرة، فإذا هو كما يقول: "على الرغم من منبعه البدائى فإنه يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصرة"[٣٤]. الأمر الذى دهش له الحكيم نفسه (وإن لم نشاركه الرأى أو غواية الدهشة لأسباب لا محل لذكرها هنا) فإنه لم يتردد عندئذ فى الاعتراف بأنه قد أعاد اكتشاف هذه القيمة الفنية والأدبية، مما أشعل فى داخله رغبة دفينة -منذ المرحلة الباريسية- فى التجريب المسرحى باعتباره فعلاً حداثياً من شأنه أن يساعده على تحقيق مشروعه الإبداعى وأن يطور به المسرح العربى، وأن يخلخل كثيراً من البنيات السائدة. وهو ما تحقق له عندما شرع يكتب مسرحية طليعية يعارض بها تيار مسرح العبث أو اللامعقول الذى ساد العالم الغربى إبان الخمسينيات والستينيات، وكان ذلك إبان سنوات العمل فى باريس (١٩٥٨ ـ ١٩٦٠) عندما طفت على سطح ذاكرته النصية (الفولكلورية) أغنية شعبية ذائعة فى أغانى الأطفال، هى أغنية "يا طالع الشجرة"[٣٥].

وكان يحفظها منذ أيام الطفولة ووجد فيها ضالته التجريبية (الطليعية) واستحضر معها نصوصاً شعبية أخرى طالما استمع إليها دون أن يكون لها معنى

منطقى ظاهر أو معقول، حتى إنه كان يسأل ـ وهو كبير ـ بعض الأطفال عن مغزاها (معانيها الخفية أو دلالاتها العميقة)، فكان ردهم : حسبهم من هذه الأغانى والقصص أنهم يرددونها فى نشوة ومرح (أى محققة لهم وظائفها الامتاعية و الجمالية فحسب) وكان استحضاره لها على هذا النحو قد استدعى معه أيضًا توتراً عقلياً ونقدياً مصاحباً وموازياً لنزعته التأملية المعروفة، وظل يقول لنفسه "هل لهذا الكلام من معنى ؟ وما هو المعنى الذى يمكن أن يكون له ؟ ومع ذلك فإن أجيالاً من الأطفال والصبية قد رددوه فى بلادنا"(٣٦).

وإذا كان حملة التراث من أبناء الشعب العاديين كثيراً ما يجهلون الأصول الأنطولوجية والمعانى الاعتقادية التى تنطوى عليها بعض نصوص الإبداع الأدبى الشعبى (باعتبارها موروثة من حقب طويلة أو سحيقة) فلا أدرى هل حقاً كان الحكيم لا يعرف المعنى الكامن فى أغنية يا طالع الشجرة التى استعار مطلعها عنواناً لمسرحيته التجريبية أو الطليعية (يا طالع الشجرة) أو كان يتجاهل هذا المعنى مكراً وخبثاً؟ ذلك أن دلالة المعنى التى أنتجها نص المسرحية يتفق تماماً مع دلالة المعنى الكامن فى الأغنية التى تبدو فى ظاهرها بلا معنى منطقى أو معقول لغير العارفين المتخصصين(٣٧).

ولما لم يكن من شأننا أن نناقش هنا نوايا الحكيم، فإننا نترك له المقام الآن ليحدثنا عن رؤيته النقدية لهذا النص التى تكشف بدورها عن كفاءته القرائية العالية التى انتهت به إلى أن يكتشف "أن ثمة شيئاً " خفياً فى هذا الكلام الشعبى يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق ظاهرين"(٣٨). وكيف أنه سرعان ما ربط بين هذا الشيء الخفى الذى ما يزال يحفظ على النص الشعبى حياته حتى اليوم، وبين الفن الحديث الذى شرع اليوم يتجه إلى " تعميق منطقة هذا الشيء الخفى، وكانت وسيلته التجرد أولاً من المعنى والمنطق"(٣٩)، ثم يقول الحكيم: إن هذا الفن الجديد (الطليعى) كان قد أغراه منذ العشرينيات بالكتابة فيه، لكنه لم يشأ ذلك؛ لأن الأدب المسرحى العربى ذاته لما يكن قد رأى النور، وإن كان قد رآه ـ من قبل ـ فى نصوصه المترجمة أو المعربة أو المقتبسة باعتبارها نصوصاً تقوم على المعنى والمنطق والعقل، وهو بهذا المفهوم مسرح تقليدى، ولذلك كان من المنطق -سوسيوثقافياً وفنياً- أن يسايره

الحكيم: "ذلك أنّي لم أشعر فى ذلك الوقت أن مجتمعى قد تهيأ بعد... فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقى مثل أهل الكهف وشهرزاد وسليمان الحكيم .. الخ"(٤٠)، ثم جاءت موجة المسرح البرختى (الملحمى) عالمياً وعربياً وراحت تناوش أفقه الإبداعى ، فتأججت ثانية رغبة الحكيم الكامنة فى الكتابة الطليعية (التجريبية).. ولكن الشرط التاريخى أو بالأحرى السوسيوثقافى لم يكن مواتياً حتى ذلك الوقت للتجريب برغم قدرته عليه، ومن هنا قال " وقد حاولت تجاهلها على الرغم من مطالعتى ومتابعتى لإنتاجها، ولم أفكر أثناء إقامتى فى باريس عامى ١٩٥٩ - ١٩٦٠ أن أقترب منها"(٤١)، وعلى الرغم من تجاهل الحكيم لهذه الموجة، ومن قبلها موجة المسرح العبثى، فقد ظلت رغبته فى التجريب طاغية، ولها حضورها الملحاح، فظلت تناوشه من حين إلى حين حتى عاد إلى مصر سنة ١٩٦٠. وراح يتأمل فنوننا الشعبية، ويحاول أن يستصفى منها بعض العناصر الفولكلورية الحافزة على فعل الكتابة التجريبية، حتى عثر عليها فى أغنية يا طالع الشجرة، وفى المعتقد الشعبى الموازى لمغزاها والموروث عن " السحلية"(٤٢)، وظلت كلتاهما -الأغنية والمعتقد- تشاغب أفقه الإبداعى، لا كعنصرين بنائيين يتناصان مع نص مسرحى ، كما هو الحال فى نصوصه الدرامية السابقة وإنما كعنصرين دالين على اتجاه أو مذهب أو أسلوب فنى عربى مواز لتيار المسرح العبثى (أحدث المذاهب الفنية الأوروبية آنذاك)... إنه فى هذه المرة يسعى إلى استلهام أسلوب أو اتجاه فنى فى التعبير يشبه الأسلوب الفنى لمسرح العبث أو اللامعقول الغربى، وهو يماثل إلى حد كبير "الشكل العبثى" الذى وجده ذائعاً فى فنوننا الشعبية الأصيلة، واعتبر ذلك كما يقول كشفاً أو سبقاً فنياً لم يعرفه الفن الأوروبى الحديث من قبل:

"وهنا بعد عودتى إلى بلادى أخذت أتأمل فنون شعبنا، وإذا بى أجد الأرض الحقيقية التى احتوت معدن هذا الفن الحديث كله.. وإذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح..إلخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبير فنى... فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم الشعبى على أرض بلادنا منذ القدم.. "(٤٣).

وهذا يعنى أن الحكيم لم يشأ أن يدخل فى علاقة تناصية قوامها التبعية للشكل العبثى الغربى أو بالأحرى لمسرح العبث الغربى (حيث الشكل فيه لا ينفصل عن المضمون العبثى) بل آثر أن يتناص مع الشكل العبثى العربى (حيث عبثية الشكل فقط لا المضمون) محققاً لأول مرة بذلك الإيثار نمطاً جديداً من أنماط التناص الفولكلورى الذى يمكن تسميته هنا بنمط التناص الفنى أو التعبيرى (لم نشأ أن نقف عنده فى هذه الدراسة، حيث مكانه فى دراستنا الموسعة) ذلك أن الفن الشعبى العربى - فى جانب منه - فن طليعى حتى بالمفهوم الغربى، بل سابق عليه كما يقول.

ثم يمضى مبرهناً على هذا الرأى من خلال التصوير الشعبى المتمثل فى الرسوم الشعبية الجدارية وفى اللوحات الشعبية التى تزين أغلفة أو صفحات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية المزينة بصور الفرسان الشعبيين فى القتال... الأمر الذى دفع الحكيم إلى القول بأن الفنان الشعبى العربى - ذلك العبقرى المجهول - قد " أدرك بالسليقة هذه المنطقة الغنية العميقة من مناطق التعبير الفنى قبل أن يدركها الفنان الغربى، ويضع لها المذاهب. . . هذا هو السبب الذى دعانى اليوم إلى كتابة هذه المسرحية فنحن أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية فى الاتجاهات الفنية المختلفة"(٤٤).

إن هذه القراءة التأملية المقارنة للحكيم جعلته يفطن إلى خطأ الرؤية الثقافية المهيمنة (الثقافة العالمة) فى نظرتها إلى الأدب الشعبى فضلاً عن استعلاء الرؤية النقدية عليه آنذاك، وقد رفضها الحكيم:

"فنحن قد اعتدنا عند النظر فى أدبنا الشعبى أن نتجه تواً نحو اللغة وإلى اللفظ، وهذا يصرفنا أحياناً عن تأمل الأسلوب الداخلى للتعبير الفنى ذاته.. ولماذا هو واقعى أو غير واقعى؟ وما سر اللامعقولية واللامنطقية فيه؟ وما هدف الفنان الشعبى من هذا اللون من هذا التعبير؟ وكيف استطاع أن يرتاد بهذه الطريقة مناطق عجيبة"(٤٥).

كما أثمرت هذه القراءة أيضاً رؤية نقدية موازية مفادها أن محاكاة الغرب فى إنجازاته الإبداعية والطليعية لا تقتضى التماهى فيه، ولا الانغلاق، دونه وإنما تقتضى - كما يقول - الانفتاح عليه وعلى تجاربه الفنية ولكن من دون التضحية بالخصوصية

القومية أو الفكرية أو الثقافية(٤٦). بل تكمن هذه المحاكاة -على مستوى الإبداع- فى معارضته على أساس فكري قومى وثقافى أى انطلاقاً من ثقافتنا القومية وتجلياتها الإبداعية (الشعبية) التى تمثل جزءاً من تجليات الخصوصية القومية، وعرفنا -من دون منطق الشعور بالدونية الحضارية- كيف نستلهم فنوننا الشعبية استلهاماً صحيحاً، وعلى نحو ما يعتقد أنه شخصياً قد فعل ذلك فى مسرحية يا طالع الشجرة حيث يقول:

"هذا الاتجاه الذى تسير فيه المسرحية وإن كان مسايراً لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم فى تحرره من الواقعية إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه، فإن طبيعتى الشخصية من جهة، واستلهاماتى الشعبية المصرية من جهة أخرى لها دون شك ـ وربما على رغمى ـ دخل كبير فى تكييف نوعها تكييفاً خاصاً يمكن أن أسميه الآن مثلاً: اللاواقعية الشعبية الفكرية"(٤٧).

وتنطوى هذه التسمية كما يقول الحكيم على تناقض ظاهر أول الأمر (وكأن الشعبية لا تنطوى على فكرها الخاص)، وأنه سعى -من خلال وعيه المعرفى والنقدى بالنصوص الشعبية- إلى الخروج من هذا التناقض بهذا التفسير الذاتى: "غير أنى أعتقد شخصياً، وأحب دائماً أن أرى وأن أستخرج -كما حدث عندى فى شهرزاد- من فننا الشعبى أساساً فكرياً، حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئاً، بل على الأخص عندما لا يريد أن يقول شيئاً"(٤٨)، حيث اللامعنى هو فى ذاته معنى، وأن هذا هو "الجوهر الحقيقى للفن الحديث"، وهو أيضاً "جوهر إبداعنا الشعبى"، ولذلك لا يتردد الحكيم فى هذه المقدمة التى تشبه البيان المسرحى فى التصريح بأن:

"فننا الشعبى قد عرف قبل كل هذه المدارس ـ هذه الأسرار دون أن نلقى إلى مقصده بالا، ولطالما اتهمنا عرائس المولد الحلاوة، ومخلوقاته العجيبة المختلفة من طيور وحيوان وزهور ورسوم وأشكال وأوراق ملونة ومذهبة ومفضضة وقطع زجاج وصينى بأنها أعمال بدائية قبيحة ساذجة... دون أن ندرك أنها بصورتها الشعبية إنما تكاد تمثل أحدث مدارس الفن فى أوروبا، قبل أن تظهر هذه المدارس بأجيال... وأعرف من الأوروبيين من اشترى من بلادنا عروسة مولد من الحلاوة، ووضعها فى داره بباريس

بين لوحات "البراك" و"موديلاتي" و"ماتيس" ولا يخشى على هذه القطع الفنية فى نظره إلا من النمل !!..."(٤٩).

وإذا كان هذا اللامعنى، أو بالأحرى هذا المعنى الخفى للعالم أو المضمر للوجود والكون غير واضح بالنسبة للأوروبى الذى خرج من حربين عالميتين مدمرتين، فإنه لا يزال واضحاً للشرقى المؤمن... إن الغربى اليوم كثيراً ما يطرح أسئلة بلا جواب كما يقول:

"فإذا صمت الكون عنه فالويل للكون، إنه يبدو عندئذ ضرباً من العبث فى نظر هذا الإنسان المسمى أحياناً البيركامى وأحياناً أسماء أخرى كثيرة فى مختلف البلاد واللغات، إنهم على استعداد دائماً لتحطيم هذا الكون أو تحطيم أنفسهم إذا لم يجدوا عنده الجواب الصريح، ولكن الكون لا يتحطم إلا فى نظرهم، إنه قائم دائماً لا يقول شيئاً ، وهو مع ذلك يقول كل شىء، وفننا الشعبى ـ لأنه نابع من الفطرة المتصلة اتصالاً مباشراً بالطبيعة وبالكون ـ يقول أشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أنه يقول شيئاً، وأن هذا الخلط الذى نحسبه خلطاً ليس إلا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره، عندما نتأملها نجدها مشحونة بطاقات صالحة للاستلهام والاستغلال الفنى"(٥٠).

ومن الجدير بالذكر أن هذه القراءة للفن الشعبى وأساليبه التعبيرية والجمالية – من ناحية أخرى– لا تعنى أن الحكيم فى قطيعة مع الفن الرسمى إذ يقول: "فلقد أحببت الفن الرسمى والفن الشعبى معاً.. على أنى عندما أذكر التجديد والابتكار لست أعنى وجود قطيعة تامة بينه وبين الفن التقليدى (الرسمى) بل إن الذى يحدث عادة هو أن الجديد يخرج من القديم"(٥١)، وإنّ ذلك هو سبيلنا ليس إلى الابتكار والتجديد فحسب وإنما هو أيضاً سبيلنا إلى إسقاط الحواجز بين الأدبين، من أجل تكامل الأدب العربى، ووحدة أدبنا القومى، واستثمار منابع إلهامه أمام أديبنا المعاصر:

"هذا الأدب الرسمى إذن، بسقوط الجدار القائم بينه وبين الأدب الشعبى، سيتحول هو والأدب الشعبى إلى أدب واحد، ومنطقة واحدة، ودولة واحدة هى "أدبنا"... يستلهم منها الأديب الشعبى والرسمى ـ أو ما كانا يسميان كذلك ـ على السواء"(٥٢).

ثم يستطرد شارحاً شروط الاستلهام التراثى أو أسلوبه فى ذلك على نحو ما فعل فى مسرحياته السابقة ابتداء من أهل الكهف وشهرزاد، وانتهاءً بمسرحية يا طالع الشجرة كما يقول فى مقدمتها :

".. ولكنى فى هذه المسرحية أستلهم المنبع الشعبى فى إطار موضوع عصرى، وهكذا يثبت المنبع الشعبى حيويته وصلاحه للوحى والإلهام فى شتى الاتجاهات الفنية"(٥٣).

ومثل هذا الاعتراف - أو الشهادة - يؤكد الوعى الفنى والنقدى عند الحكيم - أصالة وتواصلاً - منذ دعوته التاريخية المبكرة (١٩٢٨) إلى العناية بالأدب الشعبى، استلهاماً فنياً ودرساً أكاديمياً فى آن؛ ولهذا لا غرو -وهو أمر لا يخلو من مغزى دال هنا- أن يهدى الحكيم هذه المسرحية الطليعية (١٩٦٢) إلى حسين فوزى صاحب الكتاب العظيم "سندباد مصرى" (١٩٦١)، كما سبق له أن أهدى كتابه الرائع عصفور من الشرق (١٩٣٨) "إلى حاميته الطاهرة السيدة زينب" معتصماً بتراثه الشرقى فى مواجهة الآخر الغربى (الحب والخوف فى آن) بكل ما تنطوى عليه هذه الإهداءات (أو العتبات) من دلالات فولكلورية فاعلة فى ذاكرته النصية، جنباً إلى جنب مع ثقافته الغربية المعروفة.

ثالثاً : أنماط من التناص [الفولكلورى]

كثيرة جداً هى نصوص الحكيم الإبداعية، الروائية والدرامية التى "تتناص" مع النصوص الأدبية الشعبية، تتفاعل معها وتتعالق بها، جزئياً أو كلياً، متماثلة أو متعارضة معها، ضمن أنماط أو علاقات التعددية النصية أو المتعاليات النصية (على خلاف فى الترجمة العربية للمصطلح الفرنسى Transtextualite) التى يعرّفها جيرار جينيت فى كتابه "أطراس" الصادر فى باريس عام ١٩٨٢ بأنها "كل ما يجعل النص فى علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى"(٥٤).

وسوف نكتفى فى هذه الورقة البحثية التمهيدية - لكتاب قيد الإنجاز عن الحكيم والإبداع الشعبى - بانتخاب نصين دراميين (مسرحيين) للحكيم، أحدهما :

السلطان الحائر (١٩٦٠) نموذجاً للتناص المضمر أو الضمنى القائم على استعارة بعض العناصر السردية الفولكلورية المضمرة التى لم يشر الحكيم إلى مصدرها، مكتفياً بدمجها فى نسيج النص المسرحى، على نحو تتجلى فيه علاقة " التماثل " الذى يقود إلى وظيفة " التماهى " فى النهاية.

والآخر: مسرحية مجلس العدل (١٩٧٠) نموذجاً للتوالد النصى، على الرغم من قيام هذه المسرحية ذات الفصل الواحد على استعارة حكاية شعبية استعارة كاملة أو شبه كاملة، من حيث البنية النصية (بين مبناها الحكائى والمبنى الدرامى للمسرحية) فإن التفاعل النصى هنا يقوم فقط على تغيير نهاية الحكاية الإيجابية، إلى نهاية سلبية فى المسرحية، مما ينتهى بنا إلى "المغايرة" الدلالية، وعلى نحو يكرس وظيفة "المعارضة" بين النصين.

وعلى الرغم أيضاً من كثرة النصوص المسرحية التى استلهم فيها الحكيم الإبداع الشعبى العربى - كما هو معروف بين نقاده ودارسيه - فإننا نكتفى فى هذا المقام بانتخاب هاتين المسرحيتين لأكثر من سبب؛ منها أن الذى يجمع بينهما - على مستوى التناص الذاتى - اتكاؤهما جزئياً أو كلياً على النص الشعبى، المدون أو الشفاهى، تمثلاً واستيعاباً وتحولاً، كما يجمع بينهما - على مستوى التناص الخارجى - وحدة الدلالة (سيادة القانون تعنى الحرية والعدل والسلام للشعوب، وغياب القانون يعنى غياب الحرية والعدل والسلام، عربياً وعالمياً) فضلاً عن انفتاحهما فى نصوص الحكيم على بنية مجتمعية مشتركة تعود إلى مرحلة الستينيات وخطابها السياسى والثقافى والمعرفى، المصرى والعالمى آنذاك (باعتبارها تأطيراً للبنية الزمنية التى أنتج خلالها الحكيم نصوصه المختارة هنا) وعلى نحو يشى بأن هذه البنى النصية المستلهمة - إبان الفترة الناصرية - من البنى التراثية، إنما تقوم فى بعدها الأيديولوجى عند الحكيم على نحو يجعله منحازاً إلى الأدب الملتزم، أدب الشعب وقضايا الشعب (وهذه تعبيراته ومفرداته شخصياً) ومن هنا كان انحيازه فى الأصل إلى الأدب الشعبى الذى يرى فيه أداته الفنية المواتية لتحقيق الإبلاغ الشعبى (وهو ما يعد نقيضاً لمسرحه الذهنى) إثر نمو الوعى الفنى والنقدى الفولكلورى عنده، مما يشكل عندئذ نقطة تحول فى مسرح الحكيم بالرغم من أن ذلك كان حلماً يراوده منذ أوائل الثلاثينيات عندما كتب رسالة

إلى طه حسين (١٩٣٣) يعلن فيها إيمانه بأن "قيادة الرأى العام واجبة على الأديب"[٥٥]، وإن لم يضع - الحكيم - هذا الحلم موضع التنفيذ إلا بعد أن عرف كيف يغوص فى التراث الشعبى بحثاً عن كنوزه الفنية والجمالية والفكرية، الأمر الذى أتاح له أن يحقق رسالته المسرحية التى يصفها بأنها "رسالة قومية وشعبية وإصلاحية"[٥٦].

لسنا فى حاجة إلى الوقوف فى هذه الدراسة، بصورتها الراهنة أو الآنية عند مستوى التناص الداخلى، بما هو محاولة لكشف علاقة هاتين المسرحيتين مع نصوص مبدعين مسرحيين آخرين، من جيل الستينيات (للكشف عما بينهم من تناص سياسى فى خطاباتهم الإبداعية)؛ لأنه يخرج عن أهداف هذه الدراسة، وإنما يكفى أن نشير إلى أن فترة الستينيات التى بلغ فيها الحكم الناصرى ذروته - قد شهدت على المستويين المصرى والعربى - أربعة ظواهر فنية كبرى :

الأولى : الإعلاء من شأن الخطاب الإبداعى الشعبى لأول مرة، والاعتراف به - ثقافياً وعلمياً وأكاديمياً - على مستوى الدولة والثقافة الرسمية...[٥٧]؛ مما انتهى إلى تعديل تراتبية نصوصه، فلم تعد - نسبيًا - نصوصاً مهمشة أو محتقرة من قبل الثقافة العالمية، كما كان الأمر من قبل، وعلى نحو ما وصفها الحكيم فى بداية عهده بالإبداع المسرحى.

الثانية : إن فترة الستينيات قد شهدت إنتاجاً مسرحياً تجريبياً ، تأسيسياً، ملحوظاً، منطلقاً من الأدب الشعبى خاصة والتراث العربى عامة - بأشكاله المتعددة - ولافتاً للنظر، وإنْ توجه التجريب فى رأينا إلى النص أكثر مما توجه إلى العرض[٥٨].

الثالثة : وهى مرتبطة بالظاهرة السابقة، وتتجلى فى محاولة المسرحيين العرب تأصيل الظاهرة المسرحية ومحاولة غرسها فى بنية الثقافة العربية، من خلال إعلان تمردهم على الشكل الغربى للمسرح ، ودعوتهم للبحث عن شكل عربى يكون سبيلهم إلى التأصيل، وما كان سبيلهم إلى ذلك إلا الدعوة بالعودة إلى جذور الدراما الشعبية العربية، واستلهام قوالبها المتعددة[٥٩]، ورفض القوالب المسرحية المستوردة التى وصفت يومئذ باللاشرعية[٦٠]، منذ أن كتب يوسف

إدريس فى سلسلة مقالاته الشهيرة " نحو مسرح عربى " التى نشرها عام (١٩٦٤)، والتى تحولت بالفعل إلى أساس نظرى وتاريخى، فعل فعله فى التجريب المسرحى عند معظم الفنانين الذين كانوا يدعون إلى تأصيل الظاهرة المسرحية من خلال استلهام القوالب الدرامية الشعبية، وقد شارك الحكيم تنظيرياً فى هذه الدعوة - بعد أن شارك إبداعياً من قبل - عندما أصدر كتابه "قالبنا المسرحى" سنة ١٩٦٧، مؤكداً فيه أصالة تراثنا المسرحى الشعبى المتمثل فى مظاهر الفرجة الشعبية التى يؤديها الحكواتية والمداحون والمقلدون فى المقاهى والساحات الشعبية . . . تلك الفنون الشعبية التى كان الناس يجدون فيها أخصب المتعة(٦١).

أما الظاهرة الرابعة والأخيرة، فهى أن الخطاب المسرحى لم يستطع أن ينفلت من ضغط الخطاب السياسى الحاد الذى كان له حضوره الطاغى فى التجريب المسرحى لتلك الفترة - فى الستينيات - فكان أن توسل بالأقنعة التراثية عامة، والفولكلورية خاصة... وذلك حتى يتمكن من تمرير هذا الخطاب السياسى، مما شكل عاملاً مساعداً وإضافياً لضرورة حضور التراث الشعبى فى الإبداع المسرحى آنذاك.

١/٣ النمط الأول

السلطان الحائر ونمط التناص الفولكلورى المضمر

من المسلم به فى الدراسات النقدية المعاصرة أن كل نص، نصٌ جامع تقوم فى أحشائه نصوص أخرى فى مستويات متغيّرة، وبأشكال نتعرفها إن قليلاً أو كثيراً، هى نصوص الثقافة السابقة، ونصوص الثقافة الراهنة، فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة "على حد تعبير رولان بارت"(٦٢)، وهو ما لا خلاف عليه منذ أن ظهرت نظرية التناص عند جوليا كريستيفا، ثم تطوير جيرار جينيت لها، وإن ظل التناص - بالمعنى الكرستيفى - حاضراً كما هو عند جينيت، الذى قام بتعريفه تعريفاً مكثفاً " بحضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار" والتناص transtextualite

-بهذا المعنى عند كليهما - ثلاثة أشكال يعنينا منها الشكل الذى تطلق عليه جوليا كريستينا مصطلح L'ALLusion بمعنى الإلماع أو التلميح [على خلاف فى الترجمة] باعتباره ضرباً من التناص أقل وضوحاً وأقل حَرْفية «لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه فيه من نزوع نحوه بشكل من الأشكال"(٦٣)، وهذا هو ما أوجزناه فى كلمة مضمر.. والإلماع أو التلميح ـ فيما نراه ـ ضرب من التضمين (بالمعنى الوارد فى البلاغة العربية) مغاير للاستشهاد أو الاقتباس (كبنية نصّية مستقلة بذاتها ومتكاملة، فلها بداية ونهاية(٦٤))، بل يأتى النص السابق مندمجاً ضمن النص الجديد بحيث يصعب على القارئ غير المكوِّن أن يتبيّن وجود التناص أحياناً، وإنْ كان بمقدور القارئ المتمرس الذى يمتلك كفاءة معرفية أو ثقافية عالية أن يكتشف النص الأصلى المدمج فى النص الجديد وأن يفرز العناصر الغائبة للنص (والعناصر هنا قريبة من معناها الفولكلورى Motifs) التى جاءت مدمجة ضمن البنية النصية الجديدة، وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل معها فى علاقة تناصية.

لقد هيمنت على هذا النص [السلطان الحائر] دائرتان نصيتان مضمرتان، وكلتاهما تتنازعه، وتشكل مجاله التناصى، وتسعى للهيمنة عليه باعتباره فضاء نصياً تتحاور وتتصارع داخله النصوص الماثلة لحظة تكوّنه أو تشكلّه أو تخلّقه حتى تجعله تابعاً لها ويدور فى فلكها النصّى، وهما مضمرتان هنا، بمعنى أن الحكيم لم يشر إلى أصولهما الفولكلورية التى غابت بالطبع عن معظم نقاد الحكيم ودارسيه، هاتان الدائرتان هما:

الدائرة التاريخية: التى ألمح إليها بعض النقاد، وإن لم يتبينوا أنها هنا دائرة لا تنتمى للتاريخ الرسمى بقدر ما تنتمى أساساً إلى التاريخ الشعبى أو الشفوى Oral History القائم على المرويات الشعبية المتواترة قبل أن تعرف طريقها إلى التدوين بعد ذلك بسنوات طويلة فى بعض كتب التاريخ الموسوعى وكتب السير والتراجم كما سنرى وشيكا، ومثل هذه المرويات ـ كما نعلم ـ من شأنها المبالغة والتضخيم إلى حد التناقض أحياناً، فضلاً عما يمكن أن تحمله من إسقاطات، وعموماً فإن المقصود بها هنا قصة الشيخ العز بن عبد السلام (٥٧٧-٦٦٠هـ / ١١٨١-١٢٦٢م) مع بعض أمراء المماليك التى ذكرها ابن تغرى بردى فى النجوم الزاهرة أو كما رواها السبكى فى

طبقاته، أو غيرهما، أثناء توليه منصب القضاء، إذ رفض تنفيذ أحد الأحكام التى أصدرها أحد أمراء المماليك، استناداً إلى أنه لم يكن قد تمّ عتقه، ومن ثم لا يحق له أن يحكم بين الناس أو يتولى إمارتهم،وهنا تنتهى رواية ابن تغرى بردي، غير أن النقاد واصلوا تكملتها من كتاب آخر عن الشيخ عزّ، كتبه ابن له، وفيه جاء أن هذا الأمير استشاط غضباً، إذ كيف يجرؤ واحد من العامة على عصيان أوامره، ثم قام فى كوكبة من فرسانه لتأديب الشيخ، ولكنه فوجئ به ثابتاً كالطود، يخرج إليه ويسأله عن حاجته، فسقط فى يد الأمير الذى جوبه بشجاعة الشيخ، فانهال على يديه يقبلها ويسأله الدعاء والسماح، وقد انهار جبروت سيفه أمام قوة الحق وشجاعة الموقف.. وليس أدل على أن هذه الدائرة التاريخية تنتمى إلى التاريخ الشفاهى أو الشعبى من أن لها روايات متعددة، متباينة، أو بالأحرى متناقضة، فيما بينها إلى حد بعيد مبالغ فيه، لدرجة أن بعض الروايات تجعل بطلها هو السلطان نفسه، الذى ظل يتوعد الشيخ ويهينه، ولكنه فى النهاية يعود فيسترضيه ويقبل شروطه، ويقوم بشراء جميع الأمراء المماليك، ويغالى فى ثمنهم، ويصرفه فى وجوه الخير على الرعية... وفى روايات أخرى يكون هذا الأمير نائب السلطنة، ويروى كذلك أنهم جماعة من كبار أمراء المماليك... إلى غير ذلك من مرويات تنبئ بأحلام الرواة، وتشى برغبتهم الجماعية فى سلطان أو والٍ أو قاضٍ عادل، قادر على إقامة العدل ولديه الشجاعة على مواجهة مثل هذا السلطان الظالم(٦٥).

والأخرى: هى الدائرة الفولكلورية (الغائبة عن نقاد الحكيم تماماً) التى يعنينا أن نقف عندها بشيء من التفصيل .. وإذا كانت الدائرة الأولى تشير إلى مبدأ فقهى من مبادئ الحكم الإسلامى، انطلق منها الحكيم فى تصوره للحاكم العادل، واستطاعت أن تجذب إليها النص دلالياً، فإن الدائرة الأخرى التى نسعى للإبانة عنها بما هى متفاعلات فولكلورية، هى التى استطاعت أن تجذب النص إليها بنائياً (من حيث دورها فى البنية التركيبية أو البناء الدرامى للمسرحية) ودلالياً (عن طريق المماثلة وتعميق الدلالة)؛ وأعنى بها "موتيف الأذان" أو عنصر الأذان الذى ظل محتفظاً بإيحاءاته ودلالاته الرمزية الشرعية أو القانونية (وهو العنصر الذى اتكأ عليه معظم البناء الدرامى للنص المسرحى للحكيم كما سنرى وشيكاً) من حيث إن الأذان نص

ثقافى شرعى، له معنى محدّد ووظيفة محدّدة، ولكن أيضاً يمكن - إذا لم تصدق النوايا - أن يتم التلاعب به، تقديماً أو تأخيراً، وعندئذ يفقد مضمونه وشرعيته أو وظيفته في الحالين، كالقانون سواء بسواء، له وظيفة محددة إذا توخّى القائمون عليه تحقيق العدالة، ولكنه أيضاً يمكن أن يكون نصاً بلا روح إذا تم التلاعب به وتفسيره - عن هوى - وتزييفه لصالح الأقوى.. تماماً كما تم التلاعب بالأذان فى المسرحية.

وقد استلهم الحكيم عنصر التلاعب بالأذان تقديماً وتأخيراً لغير وظائفه المشروعة من واقعة حقيقية جرت أحداثها فى عصر المعتضد بالله، وقد اشتهر بإقامة العدل وإصلاح بيت مال المسلمين، ثم تحولت - بالتناقل الشفاهى ومبالغاته - إلى قصة شعبية دفعت القاضى أبو على الحسن بن أبى القاسم التنوخى (ت ٣٨٤ هـ / ٩٩٤م) إلى تدوين وقائعها فى كتابه "الفرج بعد الشدّة" الذى كان الحكيم معجباً به، وهذا موجز نصّها المدون، على لسان بطلها:

[أنا رجل أؤم وأقرى (هكذا) فى هذا المسجد منذ أربعين سنة، ومعاشى هذه الخياطة لا أعرف غيرها، وكنت منذ دهر قد صليت المغرب، وخرجت أريد منزلى، فاجتزت بتركى كان فى هذه الدار، وامرأة جميلة تجتازه، فتعلق بها وهو سكران ليدخلها داره، وهى ممتنعة تستغيث، وليس أحد يغيثها ولا يمنعه عنها، وتقول فى جملة كلامها: قد حلف زوجى بطلاقى ألا أبيت إلا عنده، فإن بيّتنى هنا حرّمنى، مع ما يرتكبه منى من المعصية، قال فجئت إلى التركى ورفقت به وسألته تركها، فضرب رأسى بدبوس فشجنى، وأدخل المرأة داره، فصرت إلى منزلى فغسلت الدم، وشددت الشجة، وخرجت أصلى عشاء الآخرة، فلما فرغت منها قلت لمن حضروا : قوموا معى إلى عدو الله هذا التركى ننكر عليه. ولا نبرح أو يخرج المرأة، فقاموا وجئنا فصحنا على بابه، فخرج علينا فى عدة من غلمانه [جنده]، وأوقع بنا وقصدنى من دون الجماعة، فضربنى ضرباً عظيماً حتى كدت أتلف منه، فحملنى الجيران كالتالف، فعالجنى أهلى ونمت نوماً ثقيلاً، وفقت نصف الليل مما حمّلنى النوم للألم، وذكراً للقصة، فقلت هذا قد شرب طول ليلته، ولا يعرف الأوقات، فلو أذّنْتُ لوقع له أن الفجر قد طلع فأطلق المرأة، فلحقت بيتها قبل الفجر، فسَلِمت من أحد المكروهين (فقدان الزوج والبيت)، فخرجت إلى المسجد متحاملاً وصعدت المنارة فأذّنت، وجعلت أتطلع

منها إلى الطريق، أراقب خروج المرأة، فإن خرجت وإلا أقمت الصلاة لكى لا يشك فى الصباح فيخرجها، فما مضت إلا ساعة والمرأة عنده، إلا وقد امتلأ الشارع خيلاً ورجالاً ومشاعل وهم يقولون : من هذا الذى أذن الساعة ..؟ أين هو؟ ففزعت وسكت، ثم قلت أخاطبهم لعلى أستعين بهم على إخراج المرأة، فصحت من المنارة ـ أنا أذّنت، فقالوا: أجب أمير المؤمنين، فقلت: دنا الفرج، فنزلت، فإذا بدر [قائد حرس الخليفة] وعدة غلمان معه، فحملنى وأدخلنى على أمير المؤمنين فلما رأيته هبته وارتعدت، فسكّن منى وقال ـ ما حملك على أن تغرر بالمسلمين بأذانك فى غير وقته، فيخرج ذو الحاجة فى غير وقتها، ويمسك المريد للصوم فى وقت أبيح له الإفطار، وينقطع العسس عن الطواف والحرس؟ فقلت: فليؤمّنّى أمير المؤمنين لأصدق، قال: أنت آمن، فقصصت عليه القصة وأريته الضرب .. فقال: يا بدر علىّ بالغلام (يعنى هذا الأمير التركى) والمرأة فى هذه الساعة، وعُزلت فى موضع، ومضى بدر وأحضر الغلام والمرأة، فسألها المعتضد عن الصورة ، فأخبرته بمثل ما قلته، فقال لبدر: بادر بها الساعة إلى زوجها مع ثقة، يدخلها دارها، ويشرح لزوجها خبرها، ويأمره عنى بالتمسك بها، والإحسان إليها، ثم استدعانى فوقفت، وجعل يخاطب الغلام وأنا قائم أسمع الكلام.

فقال له: يا فلان كم جرايتك فى كل سنة؟، قال: كذا وكذا؟ قال: وكم عطاؤك؟ قال: كذا وكذا، قال: فما كان لك فيهن وفى هذه النعمة العظيمة العريضة، كَفٌّ عن ارتكاب معاصى الله تعالى، وخرق هيبة السلطان حتى استعملت ذلك وتجاوزته بالوثوب على مَن أمرك بالمعروف ..؟ قال: فأسقط الغلام فى يده، ولم يحر جواباً، فقال: هاتوا جوالقا (هكذا) ومداقّ الجصّ، وقيّداه وغُلّاه، فقيده وأغله وأدخله الجوالق، وأمر الفراشين بدقه بمداق الجص، وأنا أرى ذلك وهو يصيح، ثم انقطع صوته ومات، فأمر به فغرق فى دجلة، وتقدم لبدر أن يحمل ما فى داره يصادر أمواله وغلمانه، ثم قال: يا شيخ، أى شىء رأيت من أجناس المكروه، ولو على هذا، وأوما بيده إلى بدر، فالعلامة بيننا أن تؤذن فى هذا الوقت، فإنى أسمع صوتك(٦٦) وأستدعيك، وأفعل مثل هذا بمن لا يقبل منك، أو يؤذيك، وانتشر الخبر عند الأولياء والغلمان [الولاة والجند]، فما خاطبت منهم أحداً بعدها فى إنصاف أحد أو كفٌّ عن قبيح إلا طاوعنى كما رأيت؛ خوفاً من المعتضد، وما احتجت أن أؤذن إلى الآن(٦٧).

والآن لو شئنا أن نحلل هذه الحكاية إلى موتيفاتها أو عناصرها الأولية وجدناها من حيث الشخوص تتضمن (إلى جانب نفر من العامة) الشخصيات التالية :

الخليفة: الذى اشتهر بالعدل -فى الحكاية والتاريخ- يؤمن بالقانون، نصاً، وروحاً، وتنفيذاً.

التركى : أحد أمراء أو قواد عسكر الخليفة، يغتصب بالقوة امرأة شريفة، بغير وازع من ضمير، أو خلق، أو مروءة.

المرأة: شريفة من عامة الشعب، ساقها حظها العاثر -أثناء مرورها أمام المسجد- للوقوع فى براثن هذا القائد العسكرى السكير .

المؤذن:هو كذلك من عامة الشعب، يخاطر بنفسه فى سبيل إنقاذ هذه المرأة من ورطتها العصيبة، وذلك حين قام برفع الأذان فى غير وقته(٦٨).

وأما من ناحية الأحداث فهى:

* امرأة- وجدت نفسها فجأة فى ورطة عصيبة، كادت تفقد معها كل شىء، شرفها وحياتها.

* الحيلة- هى الوسيلة الوحيدة هنا لإنقاذها، بعد أن عجزت الوسائل الأخرى أمام بطش هذا العسكرى وغلمانه [جنده].

* جوهر الحيلة يقوم على التحايل فى أمر شرعى هو الأذان، وذلك بتقديم موعده إلى منتصف الليل، وما سوف يترتب على ذلك من إنقاذ حياة المرأة وسمعتها.

* دهشة الجميع والقبض على المؤذن بتهمة رفع الأذان فى غير موعده الحقيقى، لما سوف يترتب على ذلك من نتائج عملية وشرعية.

* الخليفة يقوم بنفسه بالتحقيق فى هذه القضية الحساسة، ويصدر بشأنها حكماً عادلاً يتفق وروح القانون مما يفصح عن شجاعته وإيثاره تطبيق القانون نصاً وروحاً .

* الخليفة ينصف المرأة ويبعث بها إلى زوجها معززة مكرمة، بل يدعوه إلى التمسك بها والإحسان إليها بأمر منه؛ لأنه لا ذنب لها فيما وقع لها، فهى امرأة شريفة، وليست سيئة السمعة كما قد يظن بها.

* نجاة المؤذن من العقاب لأن مقاصده نبيلة، وغدا مسموع الكلمة لدى الخليفة، فيما يتصل بقضايا الرعية التي لا تصله، وآية ذلك أن يؤذن في أي وقت، حتى لو كان في منتصف الليل [!!] ما دام ذلك هو السبيل إلى تحقيق العدالة ورفع المظالم، وإنقاذ حياة الناس، في رأي الخليفة، الذي يوصيه برفعه في أي وقت يشاء، كلما أحس ظلماً (دون أن يخشى ـ المؤذن ـ أحداً، حتى لو كان هذا، يعني بدراً رئيس العسس) ولهذا ليس محض مصادفة أن يكون فضاء أو مكان الأحداث، في الحكاية، على قارعة الطريق وتحديداً أمام باب المسجد الجامع الذي يشكل خلفية شرعية للمشهد.

* قتل التركي عقاباً له [حيث ينبغي أن تأخذ العدالة مجراها، أياً كان المتهم، وبصرف النظر عن موقعه من السلطة] دلالة على سيادة القانون.

إن قراءة أولية لمسرحية السلطان الحائر للحكيم تؤكد أن هذه العناصر التحليلية أو الأولية للحكاية لم تغب عنه بل استحضرها بشخوصها، وأحداثها، ووقائعها، وموتيفاتها، وزمانها، ومكانها، ورموزها أو على الأقل هذا ما يظنه الباحث في بعض عناصرها التي تقاطعت مع النص الدرامي، على نحو ما فعل ـ الحكيم ـ في موتيف أذان الفجر في غير موعده، تقديماً أو تأخيراً بحسب المصالح الشخصية أو الأهواء الذاتية؛ مما يعني أن الحكيم قد طور هذا الموتيف دلالياً ووظيفياً بحيث أصبح عنده -الأذان- رمزاً للتلاعب بجوهر القانون في ليل مظلم تتحدد أطره في غيبة القانون أو بالأحرى تغييبه، أما في الحكاية، فقد ظل الأذان يلعب دوراً إيجابياً ومشروعاً -وذلك بأمر من هذا الخليفة الشجاع، رأس الشرعية نفسه - بما هو رمز يهدف إلى تحقيق العدل والإنصاف والإعلاء من شأن القانون إذا ما انحرف أحد القائمين عليه.

ومثال آخر - في مجال رسم الشخوص - فأغلب شخوص المسرحية، شخوص نمطية، مسطحة، وهي بذلك أقرب إلى طبيعة رسم الشخوص في الحكايات الشعبية، فهي غالباً شخصيات نمطية، ولكن المثال الذي نعنيه يتركز حول نهاية شخصية القائد التركي في الحكاية، وقد انتهى إلى هذا المصير البشع، شأنه شأن نهاية كل شخصية شريرة في الحكايات الشعبية والمرويات الشفاهية بينما نرى الحكيم، أول كل شيء

يستبعد -عملياً- فكرة الاغتصاب المادى، وإنْ لم تستبعده الجماهير المحتشدة لمعرفة مصير السلطان، وذلك عندما اتهموه فى الغانية، وإنما ركز الحكيم -رجل القانون السابق- على الاغتصاب المعنوى لروح القانون وقدسيته -على حد تعبيره -على لسان السلطان الذى رفض تحايل أو تلاعب قاضى القضاة بجوهر القانون، ما دام -السلطان- قد رفض خيار السيف على سهولته، وآثر اختيار القانون، بمعناه الحقيقى، القانون الذى يتحداه ولكنه يحميه ـ آخر الأمر ـ ويحمى معه الرعية، وبعد ذلك، أو قبل ذلك، فثمة أوجه الشبه الأخرى بين الحكاية والمسرحية عند تحليل عناصر كليهما، مما لا يخفى ـ فى ظننا ـ حتى بعد تحويرها أو تغيير معالمها، ولكن هذا لا يعنى اتهاماً موجهاً إلى أدب الحكيم .. ـ فهذا ما لم يدر ببال الباحث قط ـ وإنما هى نقطة تحسب للحكيم لا عليه، وتشير إلى براعته فى استلهام التراث أو التفاعل التناصى معه، على نحو يجعل الحكيم يعرف كيف يعالج أخطر القضايا السياسية المعاصرة أو بالأحرى قضية الصراع بين السيف والقانون، " فى إطار شرقى قديم"(٦٩) -على حد تعبيره- وأن الحاكم الشجاع هو الذى يعرف كيف يختار بينهما(٧٠)، أو بالأحرى كيف يؤثر اختيار القانون (الديمقراطية / الدستور) دون السيف وحكم العسكر.

إن المناص الفولكلورى هنا قد تم دمجه فى السلطان الحائر، بعد نقله من الخطاب الحكائى إلى الخطاب المسرحى، وعلى نحو وظيفى غايته المماثلة بين أسلوب الأداء الوظيفى فى كل من الأذان والقانون، فقد يتحقق الأداء (السياسى) على نحو مشروع إذا خلصت نوايا الحاكم، وقد يكون التحايل عليه سبيلاً لتحقيق مصالح ذاتية أو غير مشروعة (وإن استندت فى ظاهرها إلى القانون لا روحه) والمماثلة فى مثل هذا التداخل النصوصى إنما تهدف إلى تأكيد المعنى وتعميق الدلالة .. فالأذان هو الأذان والقانون هو القانون، الشرعية واللاشرعية خياران قائمان، والاختيار بينهما هو المحك الحقيقى للحاكم الشجاع الذى ينبغى عليه أن يحترم القانون والشرعية وروح القانون.

فإذا ما وضعنا هذا التفاعل التناصى بينهما فى إطار البنية السوسيونصية أو السياقات الثقافية والاجتماعية ـ إبان فترة الستينيات ـ وجدنا نص الحكيم مستوعباً للدلالة الرمزية للأذان، ومحولاً لها لتحمل دلالة أيديولوجية تتعلق بموقف الحكيم من فترة الحكم الناصرى ، ومن جمال عبد الناصر، وهى علاقة قوامها الحب والخوف فى

آن، مما دفع الحكيم للتقنع بالماضى، أو ما يسميه بالإطار الشرقى القديم (كما ورد فى نص المقدمة المصاحب للمسرحية فى طبعتها الأولى فقط، دون سائر الطبعات الأخرى)[٧١]؛ ويعنى بهذا الإطار الشرقى هذه البنية التراثية التاريخية والفولكلورية التى لا علاقة لها بالعصر الحاضر، ثم استحضارها واستيعابها وتحويلها فى نص السلطان الحائر عن طريق بعض التغييرات أو التحويرات التى تؤكد أنه لا يرمى إلى إحياء هذه البنية التراثية، وإنما يأخذها ويستوعبها ويحولها بما يتوافق مع رؤية الحكيم ومراميه الجديدة المعاصرة.

لقد كان الحكيم (ومن منطلق إعجابه المطلق بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وولائه بغير حدود لعبد الناصر الذى غرست فيه عودة الروح للحكيم روح الثورة) كان يخشى على الثورة من الثورة نفسها عندما انحرفت عن نهجها الديمقراطى المعلن، كما كان يخشى على عبد الناصر من عبد الناصر، عندما تلكأ فى إعادة الدستور وتراجع عن تنفيذ واحد من أهم شعارات الثورة، وهو تطبيق الحكم الديمقراطى، بالمعنى الحقيقى لا الشكلى، وبداية ظهور الحكم الشمولى فى الأفق .. بكل ما يعنيه هذا الحكم من ضروب الظلم والقمع والبطش المخابراتى المسلطة على رقاب العباد، الأمر الذى يتنافى لا مع الثورة ذاتها فحسب، بل أيضاً مع المبادئ التى يؤمن الحكيم بها ويدعو إليها، وهنا وجد الحكيم نفسه حائراً بين ولائه للثورة ورمزها العظيم ناصر وبين اعتراضه عليها حين انحرفت عن مبادئها، الأمر الذى نجم عنه أن بات القانون فى إجازة، ولما كان الحكيم مؤمناً بالنقاء الثورى لناصر فقد ظل طامحاً - من خلال علاقته الشخصية بمعظم رجال الثورة- فى أن لا يتردد عبد الناصر بتطبيق الحكم الديمقراطى، وأن يعيد للقانون هيبته وسيادته، وشجاعته فى القضاء على حكم السيف وهيمنة العسكر، فلما لم يتحقق شيء من ذلك كله، عمد الحكيم - بذكائه السياسى المعروف، ودون أن يقع تحت طائلة البطش - إلى إبلاغ رأيه ورؤيته فى اختيار القانون سبيلاً إلى الحكم الديمقراطى الحقيقى إلى عبد الناصر من خلال هذه المسرحية التى نشرت أول الأمر بالفرنسية ١٩٥٩ تحت عنوان (اخترت) ثم أسقط حيرته - حين سُمح له بترجمتها - على السلطان / الرمز الذى كان متردداً أو حائراً فى اختيار نظام الحكم : بين الديمقراطية / الشعار والحلم و الأوتوقراطية / الفعل والواقع، فأطلقها الحكيم صرخة تحذيرية

قوامها أن الحاكم الثورى العادل الشجاع لا يخشى من سيادة القانون والديمقراطية، حتى لا يفقد مصداقيته مع شعبه الذى يحبه ويؤيده.

ولذلك يمكن القول بأن النص جاء نتيجة وعى سياسى مكتوم، مما يجسد الخلاف - ومن ثم القطيعة - بين رؤية المثقف وفكر الحاكم، غير أن عبد الناصر لم يأبه لتلك الدعوة (سيادة القانون) لظروف لا مجال لشرحها هنا، برغم إلحاح الحكيم المفكر والفنان على ذلك فى كثير من أعماله الفنية، حتى إنه بادر بعد وفاة عبد الناصر فكتب كتابه الشهير عودة الوعى (١٩٧٤) وفيه يقول بشأن هذه المسرحية وغيرها :

" لقد كانت ثقتى بعبد الناصر تجعلنى أحسن الظن بتصرفاته.. وعندما كان يخالجنى بعض الشك أحياناً، وأخشى عليه من الشطط أو الجور، كنت ألجأ إلى إفهامه رأيى عن بعد وبرفق، وأكتب شيئاً يفهم منه ما أرمى إليه.. فقد خفت يوماً أن يجور سيف السلطان فى يده على القانون والحرية، فكتبت السلطان الحائر..... ثم خفت أن يكون غافلاً عما أصاب المجتمع المصرى قبل حرب ١٩٦٧ من القلق والتفكك، فكتبت بنك القلق"(٧٢).

٣/٢ النمط الثانى

مسرحية مجلس العدل

ونمط التوالد النصى (الفولكلورى)

نمط التوالد النصى Hypertextualite أو النصيّة المتفرعة(٧٣)، أو الاتساعية النصيّة(٧٤)) على اختلاف فى الترجمة العربية) هو النمط الرابع الذى اهتم به مباشرة جيرار جينيت فى مشروعه النقدى فى (أطراس) ويقصد به كل علاقة تجمع أو توحد نصاً لاحقاً [ب] (يسميه النص المتسع أو المتفرع أو المتوالد) بنص سابق عليه: [أ] يسميه النص الأصلى أو المنحسر. والنص المتسع ينشب أظفاره فى النص المنحسر (دون أن تكون العلاقة بينهما ضرباً من الشرح)، ويؤدى هذا إلى مصطلح مرتبط بعملية ينعتها جينيت مؤقتاً بـ" التحويل" transformation إذ تستحضر [ب] العنصر [أ] بظهور أقل أو أكثر دون التحدث عنه أو الاستشهاد به بالضرورة. ببساطة إنه إنجاز يتطلب إنجازاً سابقاً.

وهو ما فعله الحكيم تماماً فى مسرحية "مجلس العدل"، وهى مسرحية من فصل واحد[75] ونشرها -أول مرة- فى جريدة الأهرام فى ١٢/٦/١٩٧٠، وأعاد نشرها مع مسرحيتين أخريين، من فصل واحد أيضاً، وأعطى المجموعة كلها اسم مجلس العدل لما بينها جميعاً من تناص ـ على المستوى الذاتى ـ كاشف عن خلفية نصية مشتركة، أو موضوع مشترك، يتأكد فيه موقف الحكيم من سيادة القانون وطلب العدل والسلام: قوميًا، وعالميًا، وإنسانياً.

وهذه المسرحية تولّدت عن نص شعبى، وتفرعت عنه، وتأسست عليه بشكل ظاهر، وإن لم يشر الحكيم إلى ذلك إلا إشارة عامة بأنها تذكره بحكاية شعبية استمع إليها فى صباه، إذ يقول فى أولى عتبات النصّ:

"هذه المسرحية تقوم على حكاية شعبية سمعتها فى الصبا، ولا أظن أنها مكتوبة فى كتاب، ولكنها قد تكون من الحكايات التى قام شعبنا بتأليفها فى وقت ما، لست أدرى تحت أى ظروف، وقامت بنشرها الأفواه بعدئذ فى كل مكان... إنها قصة فران نشأت بينه يوماً وبين قاضى المدينة صداقة مصلحة.. وإليكم ما حدث.."[76].

فالحكيم ينص على أن مسرحيته تناصت مع قصة شعبية شفوية، من دون أن يشير إلى مصدر هذه الحكاية الشعبية تحديداً، ومن غير أن نسأله عن نواياه، فإنه من السهل الكشف عن منابعها الحقيقية، فإذا هى نص ينتمى إلى نمط أو شكل معين من الحكايات الشعبية، هو الحكايات المرحة التى تعرف فى التراث العربى باسم " النوادر"، وقد استعارها تحديداً من نوادر جحا العربى التى يرددها الشعب على لسانه فى مجال النقد السياسى الساخر للسلطة ولرجال القضاء المتواطئين معها، ومن المعروف أن الوجدان الشعبى شاء لجحا أن يتولى القضاء أحياناً حتى يتسنى له تحقيق العدالة المنشودة، كما شاء أن يجعل منه ـ أحياناً أخرى ـ متهماً أو متقاضياً، إذا أراد أن يكشف زيف القضاء وفساد ضمائر القائمين عليه، حتى يتسنى للضمير الجمعى أن يفضح تواطؤهم عندما يصبح الجانى ضحية والضحية جانياً، والمظلوم ظالماً والظالم مظلوماً، وعندئذ تكون النتيجة لا أمل فى حق أو عدل أو سلام[77].

هذه الحكاية الجحوية الأساس (ذات الكفاءة الإشارية العالية) التى تعالق معها نص الحكيم تعالقاً شبه كامل هى حكاية " الوالى كميش والفران "، ومجمل هذه الحكاية - على طولها - أن والياً ظالماً اشتم يوماً رائحة شواء أوزة سمينة تنبعث من فرن قريب، فسال لعابه، وأراد اغتصابها لنفسه، ولم يستطع الفران له رفضاً، ولكن كيف له أن يتصرف مع صاحبها الحقيقى، فأمره الوالى أن يخبره أن الأوزة قد طارت بعد الشواء!، فإن لم يقتنع فلا شك - يقول الوالى - إنكما ستحتكمان إلىّ وأنا الكفيل بتأديبه!

وعندما حضر صاحبها أخبره بأن أوزته قد طارت، فلم يصدق الرجل، واعتقد أن الأمر لا يعدو كونه مزاحاً سخيفاً، إذ ليس من المعقول أن تطير أوزة بعد ذبحها وشيها، وإذا الأمر عين الجد، فاشتد غضب المسكين ودب بينه وبين الفران عراك طويل، اجتمع على إثره قوم كثيرون من كل حدب وصوب، وثاروا عليه، واتهموا الفران باغتصاب الأوزة لنفسه، ومن ثم ضيّقوا عليه الخناق، واشتدت ثورتهم عليه، فخشى سوء العاقبة واندفع هرباً بحياته كالمجنون ولَكَمَ أقرب الثائرين إليه لَكْمَة قوية أطارت إحدى أسنانه، فازدادت ثورة الناس عليه، ودفعه حب الحياة إلى الاستماتة فى طلب النجاة، فانطلق كالسهم المارق هارباً إلى مسجد قريب، وصعد مئذنته العالية، فحاصره الناس حتى كادوا يقبضون عليه، فألقى بنفسه من فوق المئذنة، لكنه لم يمت، فقد سقط على أحد الثائرين فمات ونجا هو، وبينما هو يجرى هارباً اعترضت طريقه امرأة حامل مع زوجها، فركلها بقدمه فى بطنها حتى تفسح له الطريق فأسقط حملها، فتضاعف سخط الناس عليه، فهرب إلى دكان جزار، حاول الجزار أن يقبض عليه، فعالجته لَكْمَة قوية من الفرّان، ذهبت بإحدى عينيه، أدرك الفران هول ما ينتظره من مصير، فبادر بالتقاط مدية الجزار، ولوح بها متظاهراً بالجنون، كان حمار جحا قريباً منه، فأهوى بمديته عليه - مهدداً - فبتر ذيله وفر هارباً إلى دار الوالى والناس تلاحقه، استقر الجميع فى دار الوالى الذى تظاهر بالدهشة وادعى عدم معرفته السابقة بالفران، فلما استمع للقصة كانت أولى المفاجآت الماكرة - وما أكثرها - حين استنكر موقف صاحب الأوزة، لا موقف الفران، وأعلن تصديقه لزعم الفران أن الأوزة "طارت" بعد شوائها، بل إن فى ذلك دلالة

واضحة على إعجاز الخالق سبحانه التى لا ينكرها إلا الكافرون .. فهل ينكر أحد أن الله عز وجل قادر على أن " يحيى العظام وهى رميم "، فكيف ينكر صاحب الأوزة هذه القدرة الإلهية إلا أن يكون كافراً ؟ فاعترض صاحب الأوزة على هذا المنطق الغريب، مستنكراً موقف الوالى وميله عن الحق .. فليس المقام مقام إثبات القدرة الإلهية .. فما كان من الوالى إلا أن اتهمه بالكفر والإلحاد، وحكم عليه بغرامة قدرها عشرة دنانير، جزاء له على مكابرته فى القدرة الإلهية التى ليست هى موضوع الدعوى أصلاً !! ولكنه الميل عن الحق وتزييف القانون باسم القانون.

والتفت الوالى إلى الخصم الثانى، وعرف قصته .. وبدلاً من أن يحكم على الجانى (الفران) أدان الخصم (الضحية)، ولامه على تطفله وفضوله وتدخله فيما لا يعنيه، ومع ذلك، وحتى تأخذ العدالة مجراها، طلب إليه أن يضرب الفران لكمة واحدة، شريطة أن يُسقط سناً مماثلة تماماً لتلك التى أسقطها الفران له، وإلا فالويل له!!... وبالطبع كان مثل هذا الشرط المعجز أو الجائر وغير الواقعى حائلاً دون تطبيق القانون، عندئذ أدرك الرجل (الضحية) مدى تحامل الوالى، وعبثاً حاول استرداد حقه فتنازل عن حقه، وقد يئس من إقامة العدل. لكن الوالى رفض أن يتنازل عن حق القضاء، وحكم عليه بغرامة قدرها عشرة دنانير!!

وجاء دور الخصم الثالث، وعرف الوالى قصته، وبدلاً من أن ينصفه - كما تقتضى العدالة، لا الزائفة،ألقى باللوم على القتيل،إذْ لماذا كان عليه أن يمر فى هذه اللحظة - بالذات - من تحت هذه المئذنة - بالذات - والمدينة ملأى بالمآذن !! وبالرغم من هذا الخطأ الفادح فإنه ينبغى للعدالة أن تأخذ مجراها، ولن يكون ذلك إلا إذا صعد أخو القتيل إلى هذه المئذنة العالية نفسها، وأن يمرّ الفران تحتها، وعندئذ يلقى بنفسه عليه، فيصرعه كما صرع أخاه.. وإلاّ فسوف يلقى حتفه ! فأيقن الخصم (الضحية) من مغالطة الوالى وحكمه الجائر، فيئس من تحقيق العدل وتنازل عن حقه مرغماً... ولكن الوالى لم يتنازل عن حق القضاء، فأمر بتغريمه عشرة دنانير؛ لأنه لم ينفذ أمر العدالة!

ثم جاء دور الخصم الرابع، الزوج والزوجة التى أجهضها الفران... وبعد غمز ولمز فى حقيقة الجنين وشرعية نسبه، ألقى الوالى باللوم على هذا الزوج الذى اختار لزوجته

مسكناً فى هذا المكان بالذات، كما ألقى أيضاً بمسئولية الإجهاض على المرأة نفسها، إذْ كيف لها أن تخرج فى مثل هذه الساعة بالذات، وأن تسير فى مثل هذه الطريق بالذات - وطرق المدينة كثيرة - خاصة أنها تعلم أنها ضيقة، وبذلك كادت تحول بين الفران والهرب من أمام هذه "الوحوش" الضارية التى تلاحقه بلا وجه حق!! ومع ذلك فلا بدّ للعدالة أن تأخذ مجراها.. ولن يكون ذلك إلا إذا قام الفران الذى أفرغ ما فى بطنها بإعادة ملئها بحمل جديد!! فكان أن بهت زوجها، وأسقط فى يد المرأة التى بادرت بالتنازل عن حقها.. وكالعادة، لم يعجب هذا التنازل الوالى، فحكم عليها بالغرامة لأنها ـ بهذا التنازل ـ تعصى أوامر الوالى الشريفة، ولا تأبه بحكم القضاء.

وجاء دور الخصم الخامس .. وكان هذه المرة هو جحا وحماره.. وقد أدرك ما بين الوالى والفران من تواطؤ.. وهاله ما رأى من حيف وجور.. وأيقن أن لا أمل فى عدالة حقيقية تأخذ له بحقه المغتصب مع مثل هذا الوالى الجائر الذى يحابى الظالم على حساب المظلوم، وعندئذ آثر - جحا - أن ينسحب، قانعاً من الغنيمة بالإياب "وعوضه على الله"، ثم من أين له بعشرة دنانير غرامة مقابل ذيل حماره .. والحمار نفسه لا يساوى نصف هذا الثمن! فكان أن توجه بحماره خارجاً من المحكمة، وهو لا يصدق النجاة من شر هذا الطاغية الذى لا عدل ـ فى محكمته ـ ولا إنصاف، غير أن الوالى سرعان ما لمحه يسوق حماره خارجاً، فأدركه، وناداه، وطلب منه أن يعرض شكاته، فأنكر جحا أن لا شكاة لديه ولا يحزنون، ولكن الفران أشار إلى ذيل الحمار المقطوع، فسأله الوالى عن سبب ذلك، فادّعى جحا أن الله سبحانه وتعالى قد خلقه هكذا بلا ذيل ولا عقل أيضاً.. ولكن الوالى الذى يعرف الحقيقة رفض مثل هذا التبرير، متهماً جحاً بالكذب، فشرع يجادله حتى يوقع به فى شباك القانون، ويدفع الغرامة المقررة، كما دفعها سابقوه، وهم صاغرون، وراح ينكر أن يكون الله ـ عز وجل ـ قد خلق الحمار على هذا النحو الأبتر .. عندئذ بادر جحا فجابهه بمنطق الوالى نفسه قائلاً له: يا سيدى الوالى، هكذا خلق الله حمارى، فهل تنكر قدرة الخالق؟ هل تكابر أيها الوالى؟ ألم تطر الأوزة بعد الشواء.. ؟! فبهت الوالى وأسقط فى يده وعجز عن الرد"(٧٨).

إن هذه النادرة - شأنها شأن نوادر جحا فى السياسة والأمن والقضاء التى قالها الشعب على لسان جحا - إنما تنتهى دائماً بانتصار جحا ـ بما عرف عنه من ذكاء

لماح وسخرية لاذعة ـ على أى حاكم جائر، أو وال ظالم، أو قاض لا ضمير له، ممن يتلاعبون باسم القانون (الوضعى أو الشرعى، المحلى أو الدولى) وصنيع النوادر الشعبية المرحة، لا يأتى انتصافاً لجحا ـ ذلك الرمز الشعبى الأشهر فى الفكاهة العربية ـ فحسب، بل يأتى أيضاً انتصاراً لقيم العدالة والحق والقانون التى يؤمن بها الوجدان الشعبى، وينشدها الضمير الجمعى، وأن صنيعه فى كشف هذه الأقنعة المزيفة غايته الثأر ـ عن طريق السخرية من ظالميه – وتحقيق العدل والسلام، كما يحلم بها المجتمع الشعبى خاصة فى فترات القهر والضعف، وهذه الوظيفة الانتقامية، أو التعويضية أو الأخلاقية[٧٩]، هى إحدى أهم وظائف الحكاية المرحة أو الساخرة (حيث السخرية الشعبية سلاح من لا سلاح له) وتلك هى طبيعة الخطاب الجحوى الذائع فى التراث الشعبى العربى.

وإذا كنت قد حرصت على تقديم ملخص واف لهذه النادرة الجحوية، بكل عناصرها أو وحداتها السردية المكررة أو التكرارية ذات الوظيفة التأكيدية للذات التآمرية، تأكيداً لحيف القاضى وميله عن الحق المبين؛ فإنما لكى أوضح إلى أى مدى استحضر الحكيم هذه النادرة باعتبارها النص المولِّد الذى تفرعت عنه مسرحيته مجلس العدل تولداً أو تفرعاً شبه كامل للحكاية (الأصل)، من حيث البناء والأحداث والشخصيات، إلى حد التماثل، ولا أقول التطابق، وإلى حدّ التماهى فى وحداتها السردية التكرارية، بنائياً ووظيفياً[٨٠]، بعبارة أخرى، لقد كان تفاعل النص الحكائى أكثر ظهوراً ووضوحاً، وتكثيفاً فى نص الحكيم، لدرجة أنه لا معنى هنا لتلخيصه أو التعريف به دون أن نقع فى براثن التكرار الممل، بل إنه لولا وجود النص الحكائى الجحوى سابقاً ما كان النص المسرحى (مجلس العدل) لاحقاً. وصنيع الحكيم هنا ليس إلا تحويلاً مباشراً للحكاية الشعبية من "حدث يروى" إلى حدث يقع أو يشاهد، أى تحويله من خطاب سردى إلى خطاب درامى من دون الإخلال بآلية الحكاية الشعبية (من حيث بساطة البناء والحدث، دون التقيّد بمكان أو زمان، والتكرارية التأكيدية، ونمطية الشخوص وعدم إعطائها أسماء..إلخ) إلا من خلال ما قام به الحكيم من عملية تحويلية بسيطة ومباشرة، تجلّت ـ اتساقاً مع رؤيته المغايرة لوظيفة الحكاية ـ فى بعض

العلاقات (الاستبداليّة) التالية:

* استبدل الحكيم العنوان الجديد "مجلس العدل" بالعنوان القديم للحكاية "وهو الوالى كميش والفران" باعتباره - العنوان - دالاً إشارياً جديداً على مغايرة الوظيفة الحكائية للنص المسرحى، كما سنرى وشيكاً.

* استبدل أيضاً شخصية القاضى بالوالى كميش، دون أدنى تغيير فى الوظيفة، أو الدور، أو حتى فى الفعل الكوميدى الذى يلعبه كل منهما، وكلاهما يتوسل بمنطق خال من كل منطق، منتهكاً كل الأعراف القانونية، الوضعية والشرعية. إنه هنا لا معقولية السلوك غير السوى الذى يولد الكوميديا أو الإضحاك فى كل من الحكاية والمسرحية، وربما كان السبب وراء هذا التغيير أو التبديل بين الشخصيتين يكمن فى أن الحكيم يقرأ النادرة الجحوية من موقع زمنى (تاريخى آخر) اختفت فيه شخصية الوالى، وتأكدت شخصية القاضى باعتباره هنا رمزاً للسلطة أو القوة القامعة باسم القانون، وتحت إطار شرعية مزيفة.

* استبدل الحكيم أيضاً شخصية الفلاح - على سذاجته التقليدية - بشخصية جحا - الإطار المرجعى الساخر الذى يمثل صوت المجتمع أو ضمير الجماعة الشعبية، وهى كما نعرف شخصية معروفة بذكائها الغلاب، وسخريتها اللاذعة، وقدرتها على الانتصاف والانتصار لذاتها (الجمعية) فضلاً عن أبعادها أو دلالاتها التراثية المتوارثة والمختزنة فى الوجدان الجمعى، برموزها التى أكسبتها نوعاً من الثبات الرمزى - ولولا هذا الاستبدال ما استطاع الحكيم أن يغير من نهاية المسرحية على النحو الذى يتفق ورؤيته الجديدة والمغايرة فى نصه الإبداعى الجديد.

* جعل الحكيم الفران يشارك القاضى مناصفة فى اغتصاب الأوزة، فضلاً عن اقتسام الغرامات المالية بينهما، إلى جانب صرف مكافأة خاصة له مغيراً بذلك النص الجحوى الذى استأثر فيه الوالى باغتصاب الأوزة لنفسه، ولم يأت هذا التغيير عبثاً، بل جاء اتساقاً مع رؤية الحكيم الجديدة.

* قام الحكيم بتغيير طفيف، ولكنه متعمد،وذلك فى عنصر حكائى واحد يغاير عنصر النهاية التقليدية للحكاية، لكنه كان تغييراً أو تحويلاً جذرياً وبالغ التأثير، فى

خلخلة البنية الوظيفية والدلالية للحكاية التى يعرفها المجتمع الشعبى، إنه عنصر الانتصار للنموذج الجحوى، الذى استبدله بالفلاح عن عمد؛ حتى يتسنى له تغيير هذه النهاية التقليدية للحكاية. فقد جعل الفلاح ـ برغم مقاومته ـ يسقط ـ لسذاجته ـ فى خداع القاضى وبراثن القانون، على النقيض من جحا (ووظيفته فى الحكاية كشف أقنعة التزييف التى يرتديها القاضى، والقائمون على تحقيق العدل، واستعادة الحقوق المغتصبة لأهلها)؛ ومن هنا نفهم لماذا استبدل الحكيم الفلاح بجحا الذى كان يسخر من الوالى بالنيابة عنا، وينتصر لنا بسخريته اللاذعة من كل طاغية، ومن ثم جعل شخصية الفلاح تبدو هنا ضعيفة مستسلمة لا حول لها ولا طول، وليس بمقدوره أن ينجو من براثن القاضى الظالم، أو أن يستعيد حقوقه المغتصبة.

إن نهاية المسرحية هنا جاءت رصداً وتأكيداً وتسجيلاً لواقع سياسى فاجع فى وقتنا الراهن (على المستوى الدولى خاصة)، ولم تأت قناعاً أو تعويضاً أو تصويراً لما ينبغى أن يكون عليه العالم، كما هو الشأن فى الحكاية برغم اتفاقهما فى الوظيفة، بما هى كشف زيف القانون والروح التآمرية وتبرير منطق العدوان والاغتصاب باسم القانون، حين يتواطأ القائمون عليه، وحين تساندهم قوة غاشمة كبرى، وهو أمر من شأنه إعلاء وعى القارئ المعاصر، وتحريضه ـ فى رأى الحكيم ـ عندما يتكشف له الواقع على حقيقته بكل عوراته وفساده، على النقيض من النص الفولكلورى الذى اكتفى بتفريغ الشحنة الانفعالية المكبوتة ـ ضد الفساد والظلم ـ من خلال انتصار وهمى أو متخيل لجحا على القاضى فى نهاية المحاكمة .. وقد جاء مثل هذا الانتصار الوهمى أو المتخيل فى النص الجحوى ـ تحقيقاً لوظائفه التعويضية، كما هو شأن القناع الجحوى دائماً، وإن كان حلاً هروبياً (فالسخرية هنا تمييع للموقف، دون اتخاذ خطوة إيجابية لمواجهته).

وهكذا تحول نص الحكيم الذى انطلق من النص الحكائى إلى نص مفارق أو معارض له فى الوقت نفسه، وتكرست بذلك وظيفة المغايرة التى قامت بها عملية التحويل المباشر والبسيط، كما تجلّت فى العلاقات الاستبدالية السابقة، ولم يكن إذن هدف الحكيم ربط الحاضر بالماضى، فهذا هو الاستلهام السلبى الاستاتيكى، ذلك أن الحكيم قام باستدعاء أو استحضار النص الجحوى، ثم تمثل بنيته التراثية، واستوعب

رموزها، واستعارها نصاً دراميأ مجاوزاً للسخرية etaironic الجحوية (التعويضية) معيداً صياغتها فى قالب جديد (غير شعبى بالطبع)، وضمنها رؤية جديدة من خلال انزياح دلالى مواز تماما للانزياح الفنى الذى وقع فى نهاية المسرحية، الأمر الذى يؤدى بالضرورة إلى خلخلة أفق التلقى عند المشاهد أو القارئ، وعلى نحو يشاغب هذا الأفق، بما هى حكاية شفاهية معروفة وقارة فى الذاكرة النصية للثقافة العربية (الشعبية).. ومن ثم فإنه بمقدورنا القول بأنه لولا قيام الحكيم باختراق نهاية النص الحكائى وإزاحتها لتحل محلها نهاية جديدة، مغايرة ومفارقة دلالياً ورمزياً، لقلنا: إن دور الحكيم فى هذه المسرحية لا يعدو أن يكون نقلاً حرفياً للحكاية، أعنى مسرحة النص الشعبى بكل ما ينطوى عليه من قيم نصية موروثة، وليس إبداعاً أو انتاجاً جديداً له برؤية جديدة، على نحو ما تحقق له هنا.

وتتجلى هذه الرؤية ـ على مستوى التناص الخارجي ـ كما كشف عنها الحكيم فى عتبة المسرحية حين قال: "إن هذه المحكمة تذكرنا ببعض المجالس الدولية المعاصرة"(٨١). وبذلك استحضر الحكيم الحاضر فى مسرحيته، لا الماضى الذى وقفت عنده الحكاية الشعبية عندما قام باستحضارها لحظة تخلّق أو تشكيل المسرحية .. وهو ما كشف عنه الحكيم أيضاً فى عتبة النهاية (وكلتا العتبتين هنا من النصوص المصاحبة) حين قال إن هذه المسرحية .. "تحمل معنى واحداً هو طلب العدل والسلام"(٨٢)، على المستوى الدولي. إن مثل هذه العتبات والمضامين النصية تحيلنا فوراً -على مستوى التناص الخارجي- إلى واقع حيّ عقب هزيمة العرب المروعة فى عام ١٩٦٧، وغياب العدل والسلام عن قرارات مجلس الأمن الدولى التى هيمنت عليها الولايات المتحدة والدول الاستعمارية الكبرى ظلماً وعدواناً، وصاغتها على النحو الذى ترتضيه إسرائيل المعتدية، تواطؤاً معها، وحرصاً على مصالحها فى المنطقة، وهى كما نعلم قرارات مجحفة بحق العرب تماماً، ومشجعة فى الوقت نفسه لإسرائيل على اغتصاب أراض عربية جديدة، وطارت فلسطين نفسها (الأوزة السمينة) ولم تكتف أمريكا بذلك، بل قلبت الموازين الدولية فى الصراع العربى الإسرائيلى رأساً على عقب -دون أن يستطيع أحد الوقوف فى وجهها- وتحول العرب الضحايا إلى معتدين وتحول المعتدون إلى ضحايا، وبات الغاصب مغتصباً والمغتصب غاصباً، وباسم القانون، وتحت

سمع وبصر الأمم المتحدة، بمجلسيها: مجلس الأمن، ومجلس العدل معاً .. ذلك أن الولايات المتحدة التى قامت بدور القاضى كانت صاحبة مصلحة فى ترسيخ الاحتلال الإسرائيلى لفلسطين وتكريسه، وترى فى إسرائيل امتداداً لها ولمصالحها، وقد رمز الحكيم لإسرائيل بالفران الذى جعله الحكيم ـ اتساقاً مع رؤيته المعاصرة ـ متواطئاً مع القاضى منذ البداية، بل بمبادرة منه أساساً، كما كشف الحوار الذى دار بينه وبين صاحب الأوزة الذى لا حول له ولا قوة، عن أن الأوزة هنا ليست إلا رمزاً لفلسطين المغتصبة التى تواطأ الغرب والصهيونية العالمية معاً على اغتصابها، وتسليمها إلى اليهود باسم حق تاريخى مزعوم، سخر منه الحكيم حين جعل الفران هو الذى يطلب ـ تضليلاً ـ من صاحب الإوزة الحقيقى أن يثبت أمام عدالة المحكمة حقه التاريخى فى ملكية هذه الأوزة، ودخل معه فى سفسطة قانونية؛ إذ طالبه ـ بمساندة القاضى ـ بضرورة إثبات هذا الحق التاريخى كما هو معروف فى تاريخ الأوز منذ كان بيضة، وأيهما كان أسبق : الأوزة أم البيضة؟! إلى غير ذلك من مغالطات، تحامل عبرها القاضى وأعلن بالباطل فشل صاحب الأوزة فى تقديم الدليل، ومن ثم فهو المغتصب، وشهد عندئذ للفران بأنه صاحب الحق التاريخى فى ملكية الأوزة لأنه كان صاحب الأوزة الأولى (حواء الأوز)، وعلى نحو يذكرنا تماماً بما ادعته إسرائيل ـ بمساندة أمريكا ـ من مزاعم تاريخية موغلة فى القدم فى أرض فلسطين، وعلى الرغم من أن الحكاية الشعبية الجحوية تتصف بكثير من التجريد الزمانى والمكانى ، باعتبارها إنسانية المضمون، وعلى الرغم أيضاً من أن الحكيم حافظ على مكوناتها البنائية إلا أن الحوار الذى جاء به الحكيم كان مليئاً بالإيحاءات والدلالات المعاصرة(٨٣)، التى ترتبط ارتباطاً مباشراً بالواقع السياسى الراهن (خارج النص) عندما جعل الفران يصر وبتحريض من القاضى نفسه على إثبات " وضعه الشرعى ". وعندئذ بادر القاضى دون أن يأبه باعتراضات صاحب الأوزة الحقيقى، وأصدر قراراً جائراً ومراوغاً، منح بواسطته الفران حق الامتلاك الشرعى ما دام هو صاحب الحق التاريخى فى امتلاك جنس الأوز، بما فى ذلك الأوزة موضوع النزاع، (وعندئذ نتذكر فوراً ما ادعته إسرائيل من مزاعم فى اغتصاب فلسطين، وكيف أن أمريكا التى استصدرت هذا القرار من مجلس الأمن، كانت هى أول دولة فى العالم تعترف بالكيان الصهيونى الذى يعد سابقة فى تاريخ

الأمم المتحدة، باعتباره أول دولة فى العالم تولد بقرار[٨٤]، تسانده قوة غاشمة) وعلى الرغم من أن صاحب الأوزة هو المالك الحقيقى كما نعلم جميعاً، إلا أنه عجز عن استعادة حقه المغتصب طبقاً لمنطق القوة والعدوان والاغتصاب. ومن ثم فلا عدل ولا سلام على حد تعبير الحكيم، فى عالمنا المعاصر (أى عدل نتوقع، وأى ظلم يحدث؟! كما يقول).

لم نشأ أن نقف هنا على التعالقات النصية الأخرى التى تتقاطع فى فضاء النص المسرحى، مثل التناص اللغوى القائم بين لغة الحكاية الشعبية، ومفرداتها، وبين بساطة لغة المسرحية ووضوحها، واستعارتها لكثير من الأمثال الشعبية والعبارات الدارجة التى توحى بعبق لغة الناس، النابعة من الروح الشعبية -على حد تعبير الحكيم- وبمقدورنا أن نصادفها بكثرة بين طبقات النص المسرحى، قابعة هناك لتضىء المشهد كله بدلالاتها وإيحاءاتها ووظائفها الجمعية، ولم نشأ أيضاً الوقوف على استعارة الحكيم لروح النكتة والفنتازيا والفكاهة الشعبية الكامنة فى الحكاية بين سلوك القاضى المعوج وانحرافه عن جادة الصواب ومعايير العدل - باسم القانون - وهنا تكمن المفارقة المولدة للفعل الكوميدى عند الحكيم بين المنطق واللامنطق، بين منطق القانون والعدل ولامنطق السيف والقوة، أو بين الشرعية واللاشرعية (فكلنا يعلم أن القاضى كان على خطأ، وأن أفق التوقع عند المتلقى يتناقض حتماً مع التزييفات التى ضحك عليها وسخر منها).

لم يكن نص الحكيم وحده هو الذى تعالق مع نوادر جحا، بطابعها الكوميدى، ورؤيتها النقدية الساخرة[٨٥]، بل سبقته إلى ذلك نصوص أخرى معاصرة توالدت أو تناسلت من المأثور الجحوى باعتباره مجالاً تناصياً فولكلورياً خصباً.. ومنها على مستوى الإبداع المسرحى والروائى مسرحية مسمار جحا لعلى أحمد باكثير، وآلام جحا لمحمد فريد أبى حديد.. على سبيل المثال، باعتبارها نصوصاً محركة على مستوى التناص الذاتى، ولكن يبقى الحكيم متميزاً فى استلهامه الديناميكى للإبداع الشعبى، بروح مغايرة ورؤية مفارقة، ووعى معرفى ونقدى بطبيعة المادة الفولكلورية وطرائق استلهامها، استيعاباً وتحويلاً، منتجاً لدلالات جديدة فى تفاعل نصى مبدع، وعلى نحو يؤكد أن انبهار الحكيم بالثقافة الغربية لم يحل دون استيعابه لتراثه القومى عامة

والشعبى خاصة وعلى نحو يؤكد وعيه المبكر بضرورة استلهام الإبداع الشعبى العربى - جوهر الثقافة العربية - وتوظيفه فى خطابه المسرحى توظيفاً إيجابياً فاعلاً، مؤكداً بذلك ريادته التاريخية والفنية فى هذا المجال، من أجل بناء أفق جديد للأدب العربى المسرحى، على نحو يفصح - فى النهاية - عن عمق العلاقة بين الأدبين المسرحى والشعبى، عند الحكيم، بما هى مدخل مهم لإدراك خصوصية الخطاب المسرحى العربى عامة، ومنزلته من سائر ضروب الخطاب المعرفى.

المصادر والمراجع:

(١) تسعديت آيت حمودى : أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة (١٩٨٦).

(٢) التنوخى (أبو على القاضى، المحسن بن أبى القاسم) : الفرج بعد الشدة، مكتبة الخانجى بمصر (١٩٥٥).

(٣) توفيق الحكيم :

* تحت شمس الفكر (١٩٣٨) : مكتبة مصر (ب.ت).

* زهرة العمر (١٩٤٣): دار الكتاب اللبنانى، بيروت (١٩٧٥).

* فن الأدب (١٩٥٢) : دار الكتاب اللبنانى، بيروت (١٩٧٤).

* السلطان الحائر (١٩٦٠): طبعة دار مصر للطباعة (ب.ت) وطبعة مكتبة الآداب (١٩٦٢).

* يا طالع الشجرة (١٩٦٢): الشركة العالمية للكتاب، بيروت (ب.ت).

* الطعام لكل فم (١٩٦٣) أو مسرحية سميرة وأحمد، دار الكتاب اللبنانى، بيروت (١٩٧٣).

* سجن العمر (١٩٦٤) أو حياتى : دار الكتاب اللبنانى، بيروت (١٩٧٤).

* قالبنا المسرحى (١٩٦٧): مكتبة الآداب ـ القاهرة (١٩٧٦).

* مجلس العدل (١٩٧٠) : مكتبة الآداب ـ القاهرة (١٩٧٢).

(٤) رولان بارت : نظرية النص، ترجمة منجى الشملى وآخرين، حوليات الجامعة التونسية ع٢٧، تونس (١٩٨٨).

(٥) جوليا كريستيفا :علم النص، ترجمة فريد الزاهى ـ دار توبقال (١٩٩١).

(٦) جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، بغداد (ب.ت).

أطراس: الفصل الأول، ترجمة المختار الحسينى، مجلة علامات، ج٢٥، م٧ جدة (١٩٧٧).

أطراس: الفصل الأول، ترجمة محمد خير البقاعى، مجلة علامات، ٢٤، م٦، جدة (١٩٩٧).

(٧) السبكى (عبد الوهاب)، طبقات الشافعية الكبرى، ج٥ ط١، المطبعة الحسينية، القاهرة (ب.ت).

(٨) سعيد الناجى: التجريب فى المسرح، دار النشر المغربية، الدار البيضاء (١٩٩٨).

(٩) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت (١٩٨٩).

(١٠) طه حسين : أحلام شهرزاد، دار المعارف، القاهرة (١٩٦٥).

(١١) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (١٩٨٠).

(١٢) فاروق خورشيد: الموروث الشعبى والمسرح، دار الشروق، القاهرة (١٩٩٤).

(١٣) كامل كيلانى، سارق الحمار وقصص أخرى (مجموعة قصصية من سلسلة قصص جحا)، دار مكتبة الأطفال (كامل كيلانى) القاهرة، (١٩٤٤).

(١٤) كمال الدين حسين : التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة (١٩٩٣).

(١٥) محمد رجب النجار: جحا العربى، شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير، ط٢ ذات السلاسل، الكويت، (١٩٨٩).

(١٦) محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن، دار العودة، بيروت (١٩٨٧).

(١٧) مصطفى رمضانى : المسرح العربى ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر، الكويت، م١٧، ع٤، يناير (١٩٨٧).

(١٨) نوال زين الدين : اللامعقول والزمان المطلق فى مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٩٨).

الهوامش:

١- حياتى، ص١١، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ، ١٩٧٤.
٢- نفسه ص١٧.
٣- نفسه ص٥٩.
٤- نفسه ص٧٨.
٥- نفسه ص ٨١.
٦- نفسه ص٨١-٨٣.
٧- نفسه ص٨٣.
٨- نفسه ص٩١.
٩- نفسه ص ٢٧٨.
١٠- فن الأدب ص٤٢، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، (١٩٧٤).
١١- نفسه ص٤٧.
١٢- نفسه ص٤٥.
١٣- نفسه ص ٤٦.
١٤- نفسه ص ٤٥.
١٥- حياتى، ص٢٨٢.
١٦- فى كتبه الأخرى - مثل فن الأدب وحياتى وتحت شمس الفكر ومع الزمن - يذكر الحكيم أنه عندما بلغ العشرين من عمره (فترة التحصيل الجامعى) كان قد تأثر بالروح الشعبية لثورة ١٩١٩ التى أنجبت سعد زغلول (البطل الشعبى العظيم) كما أنجبت نخبة من المبدعين الشعبيين الذين تأثر بهم، وعلى رأسهم سيد درويش (عبقرى الموسيقى الشعبية) وبيرم التونسى (أعظم شعراء مصر الشعبيين)وهذه النعوت الموضوعة بين قوسين هي للحكيم نفسه.
١٧- نفسه ص ٢٩٣.
١٨- زهرة العمر، ص٦، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، (١٩٧٥).
١٩- نفسه ص ١٢٨.
٢٠- نفسه ص١٣٤.

٢١- نفسه ١٣٤-١٣٥.

٢٢- نفسه ص١٣٥.

٢٣- نفسه ص١٣٨ وإن كان ثمة استثناءات محدودة عنده مثل أدب ابن المقفع والجاحظ والهمذاني والحريري وأبي العلاء المعري في بعض إبداعاتهم القصصية.

٢٤- ما بين المعقوفتين هنا - وفيما يأتي في هذه الرسالة - مأخوذ من كتابه فن الأدب الذي أعاد فيه الحكيم نشر هذه الرسالة منقحة.

٢٥- زهرة العمر، ص١٣٥-١٤١.

٢٦- من اللافت للنظر أن أول من استجاب لهذه الدعوى هو طه حسين عميد الأدب العربي، عندما كتبا سوياً " القصر المسحور " سنة ١٩٣٦ ، ثم كتب بعدها طه حسين " أحلام شهرزاد " سنة ١٩٤١.

٢٧- زهرة العمر، ص١٤٢.

٢٨- انظر في نشأة المسرح العربي، ونصوصه الأولى المستلهمة من التراث الشعبي بعض المراجع التالية، على سبيل المثال، طبقاً للترتيب الأبجدي:

(١) إبراهيم درديري، تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث، الرياض (١٩٨٠).

(٢) أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار الثقافة، القاهرة (١٩٧٥).

(٣) حسن بحراوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، بيروت (١٩٩٤).

(٤) حسن عطية، الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والتراث الشعبي، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٩٠).

(٥) سعد الدين حسن دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، جامعة الدول العربية (١٩٧٣).

(٦) سعيد الناجي، التجريب في المسرح، دار النشر المغربية، الدار البيضاء (١٩٩٨).

(٧) صالح سعد، تقاليد الكوميديا الشعبية، وزارة الثقافة، القاهرة (١٩٩٤).

(٨) علي الراعي، فن الكوميديا من خيال الظل إلى الريحاني، دار الهلال (١٩٧١)، وكتابه:المسرح في الوطن العربي، الكويت (١٩٨٠).

(٩) علي عقلة عرسان، وقفات مع المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (١٩٩٦).

(١٠) فؤاد رشيد، تاريخ المسرح العربى، سلسلة كتب للجميع، ع١٤٩، القاهرة (١٩٦٠).

(١١) فائق مصطفى أحمد، أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر، دار الرشيد، بغداد (١٩٨٠).

(١٢) فاروق خورشيد، الموروث الشعبى فى المسرح، دار الشروق (١٩٩٢).

(١٣) محمد عبد الرحمن يونس (وآخرون)، تأثير ألف ليلة وليلة فى المسرح العربى المعاصر والحديث، دار الكنوز الأدبية، بيروت(١٩٩٥).

(١٤) محمد كمال الدين، رواد المسرح المصرى، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٧٠).

(١٥) محمد مندور، المسرح النثرى، نهضة مصر، القاهرة (ب ت).

(١٦) محمد يوسف نجم، المسرحية فى الأدب العربى الحديث، ط٢ ، دار الثقافة، بيروت (١٩٦٧).

(١٧) محمود تيمور، طلائع الفن المسرحى، مكتبة الآداب، القاهرة (ب ت).

(١٨) محمود حامد شوكت، الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث، دار الفكر العربى، القاهرة (١٩٧٠).

(١٩) نجوى عانوس، المسرح الضاحك، كتاب الهلال، مصر (١٩٨٩).

(٢٠) يعقوب لاندو، تاريخ المسرح العربى (ترجمة يوسف عوض) دار القلم، بيروت (١٩٨٠).

٢٩- يرى محمد غنيمى هلال أن هذه المسرحية (الملهاة) أول مسرحية عربية أصيلة، وله فى ذلك أسباب وجيهة، يعنينا منها فقط إشارته الرائدة إلى أهمية الأدب الشعبى، باعتباره المصدر الأول المتاح أمام الفنان المسرحى العربى آنذاك، انظر: الأدب المقارن، ص١٤٧، دار العودة، بيروت (١٩٨٧).

٣٠- انظر : تحت شمس الفكر، ص١٢٤-١٢٦ وقالبنا المسرحى، ص١١ وما بعدها.

٣١- انظر على سبيل المثال : سعيد الناجى : التجريب فى المسرح، م.س (١٩٩٨). وفاروق خورشيد: الموروث الشعبى والمسرح، م.س (١٩٩٢).

٣٢- قالبنا المسرحى، ص١٩، مكتبة الآداب (١٩٦٧).

٣٣- لأن الحكيم لم يذكر ـ ربما عن عمد ـ نص الأغنية كاملاً، فقد آثرنا نقله هنا لأسباب نتبينها وشيكاً (فى الهامش رقم ٣٥) وذلك حتى يتسنى لنا تفسيرها وبيان معناها:

يا طالع الشجرة

هات لى معاك بقرة

تحلب وتسقينى

بالمعلقة الصينى

والمعلقة انكسرت

يا مين يربينى

دخلت بيت الله

لقيت رسول الله

وفْ إيده حمام أخضر

بيلقّطه السكر

يا ريت أنا ذقته

٣٤- مسرحية يا طالع الشجرة، المقدمة، ص٥، (ط ٢) الشركة العالمية للكتاب، بيروت (ب.ت).

٣٥- الأغنية - فى حقيقتها - ذات أصول أنطولوجية وصوفية تتحدث عن قصة الوجود الإنسانى فى اللاوعى الجمعى، منذ لحظة الخروج من الرحم (السماوى) أو الخروج من الجنة والانفصال أو الانقطاع عن شجرة الخلد، المتمثل فى لحظة الميلاد الوجودى وما ترتب عليه من توق أو شوق إلى العودة إلى هذا الرحم مرة أخرى، ولما كان ذلك مستحيلاً فقد ترتب عليه إحساس بالفقد والخوف والعجز والحاجة إلى التواصل والإحساس بالأمان من خلال رغبته فى التواصل وحاجته إلى حليب البقرة أو الأم البديلة (حيث البقرة فى التراث الفرعونى والفولكلورى رمز الرعاية والأمومة البديلة، وهو موتيف ظل متصلاً فى حكاياتنا الشعبية، فهى الأم البديلة التى ترعى ست الحسن والجمال بعد موت أمها، وتنقذها من براثن زوجة الأب، وهى أيضاً الأم البديلة التى تنقذ الابن وتعيد إليه الحياة بعد أن قتلته غدراً ومكراً زوجة الأب) ولما كان هذا الحليب الذى يمكن أن يصله بالرحم قد انقطع بعد انكسار الملعقة فكان أن تحقق معه هلع الفطام (على حد تعبير علم النفس) الذى ولد لديه إحساساً بالقلق والخوف من عدوان وجودى، الأمر الذى لم يفهم معه مغزى هذا الفطام وتبدى له العالم الخارجى عندئذ عالماً عدوانياً وعبثياً بلا معنى مفهوم، ومن ثم كانت حاجته الجامحة إلى من يعطيه المعنى والمفهومية.

وهو ما يمكن أن يجده الإنسان " المريد " المبتدئ (فى أول الطريق بالمعنى الصوفى) عند "شيخه " الروحى الأعلى الذى يمكن أن يعطيه المعنى وأن يحقق له الأمان ، ومن هنا كانت صرخته الباحثة - فى الأغنية - عن التواصل وحاجته إلى المعنى أو الانتماء (يا مين يربينى) بالمعنى الصوفى أى التربية الروحية التى يمكن أن تعطيه المعنى والغاية من الوجود ، وتحقق له الأمان، وهى الصرخة التى لم يجد صداها إلا عند شيخه الصوفى الذى أرشده عندئذ إلى بيت

الله، حيث تحقق له التواصل والعودة إلى الرحم السماوى عندما تقابل مع الرسول (ص) الذى كان يطعم بيديه الكريمتين سكراً لحمام أخضر (ولأن الحمام هنا ذو لون أخضر، فهو ينطوى فى المعتقد الشعبى على كثير من الدلالات والرموز؛ منها أنه رمز للشعور بالأمان والسلام - مع الذات، والعالم - فضلاً عن الإحساس الدائم بالخصب والنماء والقدرة على العطاء، ومنها أنه رمز للروح أو النفس الآمنة المطمئنة التى ذاقت حلاوة الاتصال الروحى وحلاوة الكشف المعرفى، ومغزى الانتماء . . . الخ .

إنه فى إيجاز وبلونه الأخضر هو النفس أو الذات المتحولة فى عودتها إلى الرحم مرة أخرى) مما يعنى أن الطريق المعرفى (الروحى) الذى دله عليه الصوفى هو الذى يمكن أن يعطى للحياة معناها وللوجود مغزاه الخفى الكامن والعميق، ومن هنا كانت أمنية هذا المريد المبتدئ الباحث عن المعنى أو المغزى الوجودى فى أن يكون مثل هذا الحمام (حمام الحمى) فى تناوله السكر من يد الرسول (يا ريت أنا ذقته) .. إنه الحلم أو التمنى القابع فى الذات الإنسانية بالعودة إلى الرحم السماوى حيث الفردوس المفقود كما يتصوره اللاوعى الجمعى، ويؤكده المعتقد الروحى؛ هنا يتحقق السبيل الأمثل إلى الانتقال من الدنيوى المدنس إلى الأخروى المقدس، ومن المؤقت إلى الخالد، ويرتبط الأرضى بالسماوى الذى لا تدركه الأبصار، كما يرتبط الفردى بالكونى ، والمرئى بغير المرئى والمعقول باللامعقول، هو المعنى الكامن فى الأغنية التى ابتدأت من اللامعقول المادى (الطبيعى) وانتهت بالمعقول الروحى (ما فوق الطبيعى) باعتباره القوة المحركة للحياة التى تهبها المعنى الوجودى ومغزاه الوجودى الغائب أو الخفى، شريطة أن يأخذ الإنسان زمام المبادرة فى البحث عن هذا المعنى الوجودى، وتلك هى مسئوليته الكبرى، إذا شاء تحقيق إنسانيته.

إن هذا المعنى الخفى فى الأغنية بأبعادها الأنطولوجية والصوفية (الروحية) وما تنطوى عليه من درجة عالية من الاكتناز الدلالى، هو الذى استطاع الحكيم أن يفجره فى مسرحيته، ولذلك يمكن القول بأن الأغنية تتفق دلالياً وسيموطيقياً مع المسرحية، وأن الحكيم استطاع أن ينفذ إلى معناها العميق وأن يتمثله، وأن يعيد إنتاجه فى مسرحيته على نحو يؤكد التماهى الدلالى بينهما؛ ذلك أن حدود الواقع كما يقول الحكيم لا تكفى لتفسير ما يجاوز أحداثه المنطقية، وأن الكون فى ظاهره غير المفهوم أو المبرر إنما هو فى الحقيقة كون منطقى ومعقول، وينطوى على معناه الذى لم يعد الإنسان الغربى المعاصر قادراً على فهم كنهه أو اكتشاف مغزاه الخفى الذى تبدى له عندئذ عبثياً (على نحو ما تجلى فى الفلسفة الوجودية وتجلياتها الروائية والمسرحية والفنية) على غير ما يعتقد الحكيم - بحكم شرقيته وثقافته الإسلامية - من أن للوجود ظاهراً قد يبدو عبثياً لا ندرك معناه أو نقف على مغزاه، على حين أن له باطناً عميق الدلالة ومنطقاً حكيماً يحكمه، وإن لم ندركه، وأن علينا أن نفهم معناه، وأن نعي منطقه، أو مغزاه الخفى، وهذه هى مسئوليتنا الإنسانية.

وهذا هو ما صرح به فى مقدمة المسرحية، وفى كتبه الأخرى مثل فن الأدب وتحت شمس الفكر ومسرحية الطعام لكل فم (خاصة عندما تتردد على لسان الدرويش فى المسرحية، أو نسمع صداها فى بعض المشاهد التى تبدو لنا غير معقولة) مما يعنى أن ثمة منطقاً ما يحكم هذا العالم برغم كل ما قد يبدو فيه من عشوائية وانفلات، وأن مشكلة الإنسان الحقيقية (أو بالأحرى الدرامية هنا) تكمن فى أننا لم ندرك الحكمة الكامنة والقوة المهيمنة أو المعنى الخفى أو غير المرئى لهذه الحكمة الأبدية التى تحكم العالم والكون والوجود؛ وبهذا تبدو المسرحية كالأغنية الشعبية، سواء بسواء ، كلتاهما تتفق فى بنيتها الشكلية أو التركيبية التى تبدو فى الظاهر المرئى بلا معنى، على حين أن بنيتها الدلالية العميقة الخفية أو غير المرئية تنطوى على هذا المعنى الخفى أو المنطقى، وأن هذا الواقع محكوم عندئذ بقوانين لا نعرفها نحن، وأن البحث عنها واكتشافها هو مسئولية الإنسان، وقضيته الجوهرية؛ ومن ثم فالحكيم يعارض هنا الفكر الفلسفى الوجودى الذى ذاع آنذاك فى الغرب، وينقده كما ينقضه من خلال هذه المسرحية الطليعية الرائدة والمعقولة جداً.

٣٦- يا طالع الشجرة ، المقدمة، ص٥.

٣٧- نفسه، ص٥.

٣٨- نفسه،ص٦.

٣٩- نفسه، ص٩.

٤٠- يعترف الحكيم بأنه مدين لهذه السحلية بلحظة التوهج الدرامى التى شكلت لديه (مع أغنية يا طالع الشجرة) الحافز الإبداعى لكتابة هذه المسرحية ، وذلك عندما شاهدها فى الحديقة فى لحظة تأمل، حيث طفت على سطح ذاكرته النصية (الفولكلورية) بكل رموزها الاعتقادية وطاقاتها الإيحائية فى الفولكلور العربى عامة والمصرى خاصة (انظر مسرحية سميرة وحمدى أو الطعام لكل فم ص ١٩١ طبعة دار الكتاب اللبنانى ١٩٧٣) ولذلك لم يتردد فى أن يطلق عليها فى المسرحية اسم " الشيخة خضرة " التى جعلها تقطن تحت الشجرة دائمة الاخضرار أو هكذا يتمناها بطل المسرحية باعتبارها معادلاً موضوعياً، موازياً لحياته.

هذه السحلية رمز ذائع فى المعتقد الشعبى العربى منذ أن كانت تحمل الماء إلى النبى إبراهيم لتروى أو بالأحرى لتخفف عنه لهيب النار عندما ألقى به النمرود فى أتونها، وقد باتت عندئذ برداً وسلاماً عليه، ثم تطور الرمز فأصبحت السحلية عند العامة هى ناقلة الماء إلى عالم الموتى عموماً، ولذلك فهى تظهر أكثر ما تظهر بين المقابر لتروى أرواح الموتى، كما يعتقد العامة، فهى عندهم من هذه الناحية جسر أو رمز تراحم وتواصل بين عالم الأحياء المرئى أو الظاهر وعالم الموتى اللامرئى أو الخفى، حيث يتداخل الزمان والمكان وتلغى المسافات بين المحدود

والمطلق، أى بين الدنيوى والأخروى، كما يؤمنون به وأن هذا التواصل هو الذى يعطى للوجود الدنيوى المعنى والمنطق والقيمة.

فى الوقت نفسه فإن للسحلية رمزاً آخر فى الفولكلور المصرى يؤكد هذه المقولة، وهو أن السحلية تحمل مفتاح الجنة، وهذا يعنى أنها على اتصال بعالم غير مرئى هو العالم الآخر، وربما كان هذا المعتقد الشعبى المصرى هو الذى جعل من مشاهدة الحكيم للسحلية مثيراً ابداعياً، رمزياً وفكرياً.

ويبقى أيضاً للون الأخضر، لون السحلية أو الشيخة خضرة، دلالته الفولكلورية فى المعتقد الشعبى على التفاؤل والخصب والتواصل بين عالم الموتى وعالم الأحياء (ومن هنا لا تخلو أضرحة الأولياء والصالحين وملابسهم من هذا اللون، بل أن المعتقدات الشعبية جعلت للجن المؤمنين ثياباً خضراء).

فإذا ما أضفنا إلى ذلك كله بعض الموتيفات الشعبية الأخرى فى المسرحية ومنها طقوس الولادة و أغانى السبوع والأرقام الاعتقادية المقدسة والشخصيات الشعبية وعلى رأسها شخصية الدرويش بلغته التنبؤية والمنطقية فى آن؛ استطعنا أن نعرف كيف وظف الحكيم كثيراً من العناصر الشعبية بكل طاقاتها الإيحائية والرمزية والأسطورية فى تشكيل رؤية درامية تتفق أو تتناص مع الرؤية الشعبية التى تجسدت فى الأغنية نفسها، فاتخذ من مطلعها (يا طالع الشجرة) عنواناً لمسرحيته، معارضاً فى الوقت نفسه فكر أو فلسفة التيار العبثى الغربى انطلاقاً من مرجعيته الشرقية الإسلامية، وهو ما يؤكد رأينا - مرة أخرى - فى أن مسرحية يا طالع الشجرة مسرحية مضادة فكرياً للمسرح العبثى الغربى، برغم انتمائها فنياً إليه (من حيث الشكل لا الفكر)، وذلك من خلال الرموز أو العناصر الشعبية التى اكتشفها وفجرها دلالياً، وإن كان قد تجاوز معطياتها الفولكلورية الموروثة إلى معطيات فلسفية معاصرة.

٤١- يا طالع الشجرة، المقدمة، ص١٠.

٤٢- نفسه،ص١٢.

٤٣- نفسه، ص١٢.

٤٤- انظر : فن الأدب،ص٣١٥-٣١٩.

٤٥- نفسه، ص١٣.

٤٦- نفسه، ص١٤.

٤٧- نفسه، ص١٥-١٦.

٤٨- نفسه، ص١٧.

٤٩- نفسه، ص١٨.

٥٠- نفسه، ص٢٠ وفى هذا السياق يؤكد الحكيم مرة أخرى أنه أول من استخدم مصطلح أدب رسمى فى مقابل مصطلح أدب شعبى كما سبق أن استخدمهما فى زهرة العمر، ولكنه يضيف هنا تبريراً لذلك، إذ يقول: "... ولكن الأدب الرسمى على كل حال خير عندى من استعمال عبارة (مصطلح) الأدب الفصيح، لأن الأدب الشعبى عندى هو أيضاً فصيح، وربما كان من حيث الفن أفصح.. كما أن عبارة (مصطلح) الأدب الجدى ليست كذلك موفقة لأن الأدب الشعبى هو أيضاً جاد فى كثير من المواضع والموضوعات، فلنستخدم إذاً مؤقتاً عبارة الأدب الرسمى على الرغم من عدم الدقة ". انظر بالتفصيل: مقدمة يا طالع الشجرة، ص٢٠.

٥١- نفسه، ص٢١.

٥٢- انظر : ترجمتين منشورتين للفصل الأول من هذا الكتاب : الأولى: ترجمة محمد خير البقاعى بعنوان "أضواء على النص المترجم"، فى مجلة علامات،ص١٣٤ ـ ١٥٨، ج٢٤، م٦ يونيو١٩٩٧، والأخرى: ترجمة المختار الحسينى بعنوان "من التناص إلى الأطراس" فى مجلة علامات أيضاً ص١٧٥-١٩٢، ج٢٥، م٧ سبتمبر ١٩٩٧.

٥٣- تحت شمس الفكر، ص١٠٣.

٥٤- فن الأدب، ص٣١٢.

٥٥- مثل إنشاء مراكز رعاية الفنون الشعبية، فى الكويت (١٩٥٦) والقاهرة (١٩٥٧) وإنشاء كرسى للأدب الشعبى فى جامعة القاهرة لأول مرة (١٩٦٠) ثم توالى الاعتراف الرسمى والأكاديمى بالتراث الشعبى.

٥٦- انظر : الأعمال أو التجارب المسرحية لكتاب هذه المرحلة (وما بعدها أيضاً) نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر : يوسف إدريس ـ نجيب سرور ـ فوزى فهمى ـ رشاد رشدى ـ محمود دياب ـ ألفريد فرج وغيرهم (من مصر) والطيب الصديقى ـ عبد الكريم برشيد (المغرب) سعدالله ونوس (سوريا) قاسم محمد و العانى (العراق) عز الدين المدنى (تونس) عبد الرحمن كاكى (الجزائر) روجيه عساف (لبنان) خالد الطريفى (الأردن) عبد الرحمن المناعى (قطر) وغيرهم كثير .

٥٧- بشأن هذه القوالب وأساليب استلهامها انظر على سبيل المثال :

(١) على الراعى : المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة، الكويت (١٩٨٠).

(٢) كمال الدين حسين : التراث الشعبى فى المسرح المصرى، الدار المصرية اللبنانية (١٩٩٣).

(٣) فاروق خورشيد : الموروث الشعبى والمسرح، دار الشروق، القاهرة (١٩٩٤).

(٤) سعيد الناجى: التجريب فى المسرح، دار النشر المغربية، الدار البيضاء (١٩٩٨).

٥٨- المقصود أن ميلاد المسرح العربى،غير شرعى أنه ولد فى رحم المسرح الفرنسى، فأصبح غير

عربى الهوية والانتماء، أو حفيداً فرنسياً على حد تعبير يوسف إدريس، انظر: نحو مسرح عربى،ص٧،الوطن العربى، بيروت (١٩٧٤).

٥٩- انظر تفصيلاً للحكيم : قالبنا المسرحى، ص١٢، مكتبة الآداب، القاهرة (١٩٧٤)، وتجدر الإشارة إلى أن الحكيم سبق له أن استخدم مظاهر الفرجة الشعبية فى بعض أعماله المبكرة مثل مسرحية الزمار (١٩٢٥) التى استخدم فيها تقنية السامر الشعبى، ومسرحية الصفقة (١٩٥٦) التى استخدم فيها بعض الفنون الشعبية الريفية من رقص وغناء وتحطيب...إلخ، بل جعل ايضاً مسرح الأحداث يدور فى العراء (الجرن ـ المصطبة) ولكن النقاد حينئذ عابوا عليه استخدام مثل هذه الفنون الشعبية فى إطار القالب المسرحى الغربى، بل تمادوا فذكروا أن دعوته لقالب مسرحى عربى لا تعدو أن تكون من قبيل الفانتازيا الفكرية، انظر كمال الدين حسين : التراث الشعبى فى المسرح المصرى، ص٢٨١ ـ ٣٠١ ومصادر النقل هناك.

٦٠ - رولان بارت : نظرية النصّ، ترجمة منجى الشملى وآخرين، حوليات الجامعة التونسية ص ٨١ ع ١٩٨٨/٢٧.

٦١ - جيرار جينيت: أطراس، الفصل الأول، ترجمة المختار الحسينى، مجلة علامات (جدة) ص ١٨٠ ج ٢٥ م ٧ سبتمبر ١٩٩٧.

٦٢- سعيد يقطين: انفتاح النصّ الروائى، ص١١٢، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٨٩.

٦٣ - للوقوف على بعض هذه المرويات الشعبية، انظر إلى جانب المصادر المشار إليها فى المتن:

- طبقات الشافعية الكبرى للسبكى (عبد الوهاب) ج٥ ص٨٤-٨٥ (ط١) المطبعة الحسينية، القاهرة (د.ت).

-ذيل مرآة الزمان لقطب الدين اليونين الحنبلى م١ ص ١٧٢.

- شذرات الذهب فى أخبار من ذهب لابن العماد الحنبلى ص ١٠٣.

- فوات الوفيات لابن شاكر الكتبى، ج١ ص ٥٩٦.

٦٤- من المعروف أن دار الخلافة قديماً كانت تختط دائماً إلى جوار المسجد الجامع فى عمارة المدن الإسلامية .

٦٥- القاضى التنوخى (أبو على المحسن بن أبى القاسم) : الفرج بعد الشدة ، ج٢ ص ٢١٩ ـ ٢٢١ (ط١) مكتبة الخنجى، مصر، (١٩٥٥).

٦٦- تجدر الإشارة إلى أن موتيف الأذان فى غير أوانه لغايات شخصية أو أمنية تكرر فى أكثر من حكاية شعبية مدونة فى تراثنا القصص، بل ثمة قصة مشابهة لما رواه التنوخى، كانت قد ظلت تتواتر فى بعض كتب السير والتراحم ، ومنها قصة " أمير تركى طفيلى " آخر كان دائم

الاعتداء على الحرمات، ولم يكشف أمره للسلطان إلا من خلال رفع الأذان فى غير أوانه، انظر:ابن الجوزى:أخبار الحكماء،ص٥،مطابع الأهرام، القاهرة (ب.ت)

٦٧- انظر مقدمة السلطان الحائر، ص٩ (الطبعة الأولى فقط) مكتبة الآداب ، القاهرة (ب ت) .

٦٨- يلاحظ أن الاسم الأصلى للمسرحية هو " اخترت " فى نصها الفرنسى الذى صدر فى باريس عام ١٩٥٩.

٦٩- أى بعد زوال الأسباب السياسية التى دعت إلى كتابة هذه المقدمة باعتبارها عتبة النص التى يمكن أن تحمى الحكيم من البطش السياسى الذى كان مهيمناً على الواقع السياسى إبان صدور المسرحية، انظر : السلطان الحائر المقدمة، ص٩، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة. ولا يخفى على القارئ أن التقنع بالماضى فى الأعمال الفنية السياسية يعد دالاً سيميوطيقيًا على غياب الحرية فى الحاضر بالمعنى السياسى والإبداعى فى آن.

٧٠- عودة الوعى، ص٦٠، دار الشروق، القاهرة ١٩٧٤.

٧١- كما ورد فى ترجمة المختار الحسينى فى ترجمته للفصل الأول من كتاب أطراس [طروس] انظر مجلة علامات ص١٨٥، ج٢٤، م٦، يونيو ١٩٩٧.

٧٢- كما ورد فى ترجمة محمد خير القناعى للصفحات من ١-١٦ من كتاب طروس [أطراس] انظر : مجلة علامات ص١٤١، ج٢٥، م٦، سبتمبر ١٩٩٧.

٧٣- انظر : نص المسرحية : مجلس العدل، ص٩٩ ـ ٤٦ ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة ١٩٧٢.

٧٤- مجلس العدل، ص٩.

٧٥- انظر : محمد رجب النجار، جحا العربى، شخصيته وفلسفته فى الحياة والتعبير، الفصل الخاص بنوادر جحا والسلطة، ص ١١١ ـ ١٥٦، الطبعة الثانية ،ذات السلاسل، الكويت ١٩٨٩.

٧٦- انظر: نص الحكاية كاملاً فى كتاب "جحا العربى وفلسفته فى الحياة والتعبير" ص ١٣٦-١٣٨ مرجع سابق.

٧٧- يقصد بالوظيفة الأخلاقية القواعد الخلقية التى تدعو الحكاية الشعبية إلى الالتزام بها، والسعى إلى ترسيخها فى المجتمع على نحو ما تؤمن به الثقافة الشعبية، وهى قواعد تنبع أساساً من إحساس فطرى بالأخلاقى واللاأخلاقى، وحتمية الثواب والعقاب، والانتصار لكل ما هو أخلاقى ومثالى، ومعاقبة كل ما هو لا أخلاقى، إنها حتمية انتصار الخير على الشر التى يؤمن بها الضمير الجمعى ويرددها فى مروياته الشعبية حتى يستقيم العالم (ولو كان عالم المتخيل الحكائى الذى قد يتعارض عادة مع عالم الواقع).

٧٨- حول آليات الحكاية الشعبية المرحة أو الساخرة، من حيث البنية والوظائف، انظر جحا العربى، مرجع سابق ص ٢٤١-٢٦٠.

٧٩- مسرحية مجلس العدل ص ٩.

٨٠- نفسه ص ١٢٧.

٨١- انظر نص الحوار في المسرحية، ص ١٦-٢١.

٨٢- من الجدير بالذكر - غداة مأساة تقسيم فلسطين سنة ١٩٤٧ تحت سمع وبصر الأمم المتحدة ومجلس الأمن (بين العرب واليهود) بزعم أن اليهود أصحاب حق تاريخي قديم في فلسطين، وعندئذ اعترض مندوب مصر الدائم في الأمم المتحدة - عبد الرحمن عزام باشا - مستنكراً ذلك القرار الغاشم ومستشهداً في الوقت نفسه بنادرة جحوية من هذا القرار الباطل، تسخر من هذا الموقف الجائر وتدينه في الوقت نفسه ،حين قال من على منصة هيئة الأمم هذه المقولة الجحوية الذائعة " إذا كان هذا هو اللحم فأين القط ؟ وإذا كان هذا هو القط فأين اللحم؟ يعني بذلك إذا كانت فلسطين وطناً لليهود كما تزعم إسرائيل والقوى المناصرة أو المتعصبة لها، فأين وطن الفلسطينيين أنفسهم؟.

" مشيراً بذلك إلى النادرة الجحوية التي تآمرت فيها زوجته عليه بتحريض من عشيقها الذي استغل في ذلك طيبة جحا وتسامحه، فكان كلما أتى لها برطلين من اللحم طبختهما وأكلتهما مع عشيقها ، دون أن تترك لزوجها شيئاً، وكلما سأل جحا عن اللحم زعمت أن القط قد أكله ، وتكرر الأمر مراراً، حتى ضاق جحا ذرعاً بكذبها المكشوف، وبادر إلى القيام بفضح أمرها وزيف خداعها ، وذلك عندما قام بوزن القط أمام عينيها، فوجد وزنه رطلين بالتمام والكمال، وعندئذ قال لها عبارته المثلية المشهورة : إذا كان هذا هو اللحم فأين القط؟ وإذا كان هو القط فأين اللحم . . . . يا فاجرة ؟ وهذا يعني أن مثل هذا الزعم في الحق التاريخي لليهود في فلسطين يشبه زعم زوجة جحا وتآمرها عليه، وكلاهما باطل ولكنه منطق القوة أو بالأحرى قانون الأقوياء على الضعفاء.

٨٣- من فضول القول أن نبادر هنا فنشير إجمالاً إلى أن الحكيم - إبان مرحلة التكوين الفولكلوري - مدين للفترة التي قضاها في ريف مصر - تلميذاً وناثباً - بحبه الشديد وإعجابه البالغ وتعاطفه المطلق مع " الحمار " الذي رأى فيه رمزاً للذكاء والصبر والكفاح والعمل في صمت وإخلاص دون شكوى أو تذمر، ولذلك كان الحكيم يتعجب من استهانة الناس بهذا المخلوق وإساءة معاملته وازدرائه، فضلاً عن اتهامهم له بالغباء بغير وجه حق، وأن هذا الإعجاب " الإنساني " بالحمار ظل كامناً في ذاكرته الفولكلورية أمداً طويلاً حتى تجلى في بعض إبداعاته الأدبية والفكرية فيما بعد (أو في اقتنائه لعدد من التماثيل النحاسية للحمار ، تصاحبه دائماً في بيته وفي مكتبه في الأهرام) الأمر الذي يذكرنا فوراً، وعلى نحو تناصي، بصنيع الإبداع الشعبي مع الحمار حيث ارتقى به إلى درجة الكائن الإنساني وذلك في النوادر الجحوية المشهورة بين جحا وحماره، وما كان بينهما من حواريات طريفة (ما أكثرها عدداً وما أعمقها مغزى) ومن المعروف

أن الحمار فى النوادر الجحوية جاء رمزاً بالغ الدلالة فى نقد الهيئتين السياسية والاجتماعية (انظر أيضاً بشأن العلاقة بين جحا وحماره وطبيعتها الرامزة : جحا العربى، ص٢٠٩-٢١٧، مرجع سابق) تماماً كما فعل الحكيم فى بعض كتبه مثل :

- حمارى قال لى (١٩٣٨).
- رواية حمار الحكيم (١٩٤٠) .
- مسرحية الحمير (١٩٧٥).

(نذكر هنا أهم المراجع والمصادر التى وردت فى متن الدراسة فقط (ثمة مراجع أخرى مصاحبة للهوامش ذاتها لم نذكرها هنا).

التكوين الفكرى والفنى لتوفيق الحكيم
فى ضوء السيرة الذاتية

محمد يوسف نجم

١- ملحوظة بيوغرافية: لغز الميلاد

ما يزال تاريخ ميلاد توفيق الحكيم يحير الباحثين، فهم يحددونه فى موعد بين سنتى ١٨٩٨و ١٩٠٣. وأول من تطرق إلى هذا الموضوع كان باحثًا اسمه الدكتور إسماعيل أحمد أدهم، مايزال هو الآخر لغزا محيراً كتاريخ ميلاد الحكيم؛ إذ استنتج فى كتابه الذى صدر عن مجلة "الحديث" بحلب سنة ١٩٣٨ أنه ولد فى صيف سنة ١٩٠٣ واعتمد فى استنتاجه هذا على عبارتين وردتا فى رواية "عودة الروح" إحداهما فى الجزء الأول (ط١ ص١٢١) يتحدث فيها محسن (توفيق الحكيم فى صباه) عن صديقته سنية، ويقول فيها إنها كانت فى السابعة عشرة من عمرها وتكبره بعامين، وفى الثانية يشير إلى المظاهرات التى قامت فى مصر إثر اعتقال سعد وصحبه ونفيهم إلى مالطة فى مارس ١٩١٩، مما يحدد تاريخ علاقته بسنية بسنة ١٩١٨-١٩١٩.

ويبدو أن المؤلف لم يكن قد اطلع على كتاب "عصفور من الشرق" الذى صدر سنة ١٩٣٨، سنة صدور بحثه، إذ إن الحكيم يذكر فيه (ص١٣) إنه لم يكن قد أكمل بعد عامه العشرين عند قيام الثورة، ولكن الأستاذ سامى الكيالى صاحب "الحديث" يشير فى هامش تلك الصفحة التى أورد فيها أدهم استنتاجه ذاك، إلى أنه تلقى خطابا من الأستاذ توفيق الحكيم يؤكد فيه أن ولادته كانت سنة ١٨٩٨.

وقد سألت الأستاذ الحكيم أثناء صحبتى له فى القاهرة أكثر من مرة عن تاريخ ميلاده فكان يؤكد لى أنه ولد سنة ١٨٩٨. وظل هذا التاريخ متداولاً بين الباحثين إلى

أن تورط الحكيم سنة ١٩٦٤، من حيث لا يدرى، فوضع بين أيدى الباحثين وثيقة تعينهم على تحديد تاريخ ميلاد له غير التاريخ الذى كان يصر عليه حتى ذلك التاريخ. فى تلك السنة أصدر الحكيم أول سيرة ذاتية مباشرة له بعنوان "سجن العمر" فى (ص٢٧) من هذا الكتاب ينقل الحكيم اقتباسا عن دفتر أبيه الصغير الذى كان يدون فيه وقائع أيامه بدقة متناهية. وهذا الاقتباس يتعلق بتاريخ زواج أبيه، ونصه:"ليلة الدخول كانت ليلة الجمعة، أى مساء الخميس الموافق٢٥ أبريل ليلة ٨ محرم بالإسكندرية بمنزل حضرة زوج الأم".

انطلقت من هذا الخبر، وراجعت عددا من كتب التوفيقات (Concordances) التى تقارن بين التواريخ الميلادية والتواريخ الهجرية، وأولها كتاب "التوفيقات الإلهامية" لمحمد مختار باشا الصادر عن مطبعة بولاق سنة ١٣١١هـ، وآخرها كتاب فريمان جرنفيل G.S.P.Freeman Grenville الصادر عن دار جارنت Garnet فى المملكة المتحدة سنه١٩٩٥- فوجدت أن التطابق بين التاريخين الهجرى والميلادى والشهرين واليومين اللذين ذكرهما الأب فى دفتر يومياته لا يوافق إلا سنة ١٩٠١. ومن هنا تأكد لى أن ميلاد الحكيم وقع بعد هذه السنة بتسعة أشهر على الأقل، أى ابتداء من ٢٠ يناير ١٩٠٢. وقد كتبت إلى الأستاذ الحكيم رسالة ضمنتها استنتاجى هذا فجاءنى منه رد غامض، على طريقته فى الإبهام والإلغاز والرمز، قال فيه إن استنتاجك هذا يستحق النظر أو ما فى معناه.

اللغز المحير حقًا فى هذا الموضوع، إذا حظى استنتاجى هذا بالقبول- ولا بد من ذلك؛ لأن التواريخ لامشاحة فيها- هو حرص الحكيم على أن يزيد فى عمره أربع سنوات، بينما المألوف، وخاصة عند النساء تصغير السن وبودى لو أستطيع أن أرجع إلى ملفات خدمة الحكيم فى الدولة لعل أحدها يلقى ضوءاً على هذا اللغز وهى:

بوزارة الحقانية(١٩٢٩)، وبوزارة المعارف العمومية (١٩٣٤) وبوزارة الشىءون الاجتماعية(١٩٣٩)، وبدار الكتب (١٩٥١) لعل أحدها يلقى ضوءاً على هذا اللغز.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا الاستنتاج- إذا صح - وهو صحيح قطعا إذا صدقنا أن الحكيم نقله عن دفتر أبيه، وأن أباه كان على تلك الدقة فى تسجيل الوقائع

والأحوال التي نوه بها الحكيم في أكثر من موضع من "سجن العمر"، أقول مهما يكن من أمر فهذا التاريخ الجديد لا يغض من قدر هذا الاحتفاء الواجب بتوفيق الحكيم الذى تضطلع به وزارة الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة؛ لأن تراث الحكيم جدير بأن تقام له الندوات والحلقات الدراسية آنا بعد آن، فهو أبو الأدب المسرحي العربي دون منازع، وواحد من تلك النخبة التي أنارت طريقنا وشكلت ضميرنا الحديث.

وفي الختام لي رجاء: إذا كانت مكتبة الحكيم وأوراقه قد نقلت إلى دار الكتب، كما سمعت، فلم لا يتولى أحد الزملاء البحث عن ذلك الدفتر العجيب، لعل فيه أضواء أخرى تلقى على تربية الحكيم وحياته وأتمنى ذلك.

٢- قراءة في السيرة الذاتية (المرحلة المصرية)

يذكر الحكيم في "سجن العمر" (ص٢٧) أن بدء اهتمامه الحقيقي بالفن في صورته المباشرة كان يوم هبطت مدينة دسوق جوقة الشيخ سلامة حجازي، أو لعلها-وهو الأرجح- إحدى الفرق التي كانت تقلده وتطوف برواياته وتنتحل اسمه في تنقلاتها بالأقاليم. كانت المسرحية "شهداء الغرام"، أي "روميو وجوليت" لشكسبير، وقد شهد الحكيم هذه المسرحية بصحبة أبيه، وكان كل ما أثار روعه وخلب لبه فيها المبارزات بالسيوف، وقد حاول أن يقلد تلك المبارزات مع أحد الخدم مستعيضًا عن السيوف بعصى المكانس.

وأثناء وجوده في المدرسة المحمدية في القاهرة كان له زميل يحدثه عن المسرحيات التي كان يشهدها كل أسبوع ومنها مسرحية "تليماك"، وهي من مسرحيات الشيخ سلامة، ومسرحية "عطيل"، وهي من مسرحيات جورج أبيض. وقد استطاع هو أن يقنع والدته وجدته بأخذه إلى المسرح، فشهد مسرحية "شهداء الغرام" للشيخ سلامة للمرة الثانية، وكان في سن يستطيع فيها تذوق تمثيله وتقدير غنائه وقصائده، أكثر مما استطاع في دسوق منذ سنوات. أحاول أن أؤرخ لهذه التجربة، اعتماداً على يوميات المسرح المصري التي لدي، فأؤكد أن ذلك كان في العام الدراسي، وهو العام المسرحي أيضًا ،١٩١٤-١٩١٥، إذ أخفق الموسم الأول لجورج أبيض (١٩١٢-١٩١٣) إخفاقًا ذريعًا لخلوه من الغناء، وقد اعتاد الجمهور منذ ورود الفرق الوافدة من لبنان وسورية،

ومنذ ألفت مسرحيات الشيخ سلامة من تسعينيات القرن الماضى حتى ذلك الحين، أن يقرن التمثيل بالغناء، فالمسرحية التى ليس فيها غناء، لا تلقى إقبالا عند الجمهور؛ ولهذا السبب اضطربت أحوال جوق سليمان القرداحى التراجيدى الخطابى واضطر إلى الرحيل إلى تونس سنة ١٩٠٧، وتوقف عمل جوق إسكندر فرح بعد انفصال الشيخ سلامة عنه واستقلاله بجوقه الخاص فى دار التمثيل العربى سنة ١٩٠٥.

إثر هذا الإخفاق استطاع جورج أبيض أن يقنع أولاد عكاشة، ورثة الشيخ سلامة فى حياته، وبعد مماته، بدمج الفرقتين. وكانت فرقة عكاشة تعانى ما يعانيه جوق أبيض من كساد بسبب عودة الشيخ سلامة إلى المسرح بعد شفائه من الشلل فى أواخر ١٩١٢. وكانت تجربتها فى شهورها الأولى من عامها الأول بعد الانفصال عن الشيخ لا تقل إخفاقا عن تجربة جورج أبيض، ولكن تجربة الدمج هذه كانت وبالاً على الفرقتين.

وفى الموسمين التاليين ١٩١٤-١٩١٥، ١٩١٥-١٩١٦ انضم أبيض إلى حجازى وألَّفا جوق أبيض وحجازى، وأقدر أن الحكيم سمع عن مسرحيات هذا الجوق من زميله فى المدرسة المحمدية فى العام الدراسى ١٩١٤- ١٩١٥، ثم ذهب إلى دمنهور فى العام الدراسى التالى لينهى دراسته الابتدائية، وفى العام الدراسى التالى جاء إلى القاهرة ليلتحق بمدرسة محمد على الثانوية ويعيش مع أعمامه وعمته بالمنزل رقم ٣٥ شارع سلامة بحى البغالة بخط السيدة زينب، وهى المرحلة التى أرخ سنواتها الثلاث تأريخًا قصصيًا فى رواية "عودة الروح".

فى هذه السنوات الثلاث وما تلاها فى مدرسة الحقوق (١٩٢١-١٩٢٥) أتيح للحكيم أن ينمى هوايته الأولى وهى المسرح، مشاهدة وقراءة، دون رقيب أو حسيب. وكان شديد الإعجاب بمسرح جورج أبيض وتلميذه عبد الرحمن رشدى، مسرح التراجيديا والدراما الراقية، وهو المسرح الذى لم يُجْده التقاف المثقفين حوله شيئًا، فكان يسير من سيئ إلى أسوأ. وفى تلك الأثناء، حوالى أواخر سنة ١٩١٩، كتب الحكيم أول مسرحية له، وهى مسرحية"الضيف الثقيل".

وكان من حسن حظ الحكيم، بل من حسن حظ المسرح العربى، أن يبدى أبو الاقتصاد المصرى، طلعت حرب، ومعه نفر من المولين والمثقفين، اهتمامًا بالنهوض

بالمسرح بعد أن ساءت أحواله بسبب تراجع مسرح أبيض ورشدى، وعكاشة، ومرض الشيخ سلامة، مما أدى إلى طغيان مسرح الفودفيل والريفو والبانتوميم، الذى لمعت فيه آنذاك أسماء عزيز عيد والريحانى واستفان روستى وأمين صدقى وعلى الكسار ومصطفى أمين- فيؤسس فى يناير ١٩١٧شركة توصية بأسهم دعيت "شركة ترقية التمثيل العربى"، أسند أمر إدارتها إلى أولاد عكاشة الثلاثة عبد الله وعبد الحميد وعلى رأسهم الأخ الأصغر زكى الذى وصفه الحكيم فى "سجن العمر" (ص١٦٠) بأنه كان ممثلها المدلل وصاحب الأمر والنهى فيها، أصغر العكاكشة سنا وأثقلهم ظلا باعتراف القاهرة كلها وإجماعها فى ذلك العصر. ولهذه الفرقة استأجر طلعت حرب تياترو حديقة الأزبكية وأعاد بناءه وترميمه على الطراز العربى الذى كان أثيرا لديه. وفى أغسطس ١٩١٩ نشرت الشركة إعلانات فى الصحف تطلب فيها من المؤلفين المبادرة إلى تزويدها بمسرحيات موضوعة غير منقولة مصرية أو شرقية موضوعًا وأشخاصًا، تاريخية أو أخلاقية جدية أو أخلاقية هزلية.

لهذه الفرقة قدم الحكيم قبل سفره إلى باريس أربع مسرحيات، ثلاثًا منها غنائية مقتبسة ألفها بالاشتراك مع بعض زملائه، هى "العريس" و"خاتم سليمان" و"على بابا" ومسرحية مؤلفة هى "المرأة الجديدة". وقد تناول الصديق المرحوم الناقد الفذ الأستاذ فؤاد دوارة هذه المسرحيات بالدراسة الجادة فى الجزء الأول من كتاب متميز فى ثلاثة أجزاء، صدر منها جزءان، وكم نتمنى أن يصدر الجزء الثالث، وكذلك أوجز الحركة النقدية التى أثارتها تلك المسرحيات الدكتور رمسيس عوض فى كتابه "توفيق الحكيم الذى لا نعرفه"، ومن خلالها تعرف على سيد درويش الذى بدأ نجمه يعلو آنذاك.

وعلى ذكر "المرأة الجديدة" لابد لى أن أشير، بشىء من الاستغراب، إلى إهمال الحكيم الإشارة إلى أثر محمد تيمور فى تكوينه المسرحى، فلمحمد تيمور فضل كبير عليه وعلى أبناء جيله بما ترجم أو اقتبس أو ألف من مسرحيات، ومسرحياته المؤلفة الثلاث: "العصفور فى القفص"و "عبد الستار أفندى" و "الهاوية"، بموضوعها المصرى ولغتها العامية كانت وحيًا له ولأبناء جيله فى كتابة المسرحية المصرية، بل أزعم أن ثمة تشابها لا تخطئه العين، وتقاربًا فى الحوار بين مشهد فى "المرأة الجديدة" وآخر فى

مسرحية" الهاوية" لتيمور. وقد أثرت هذه المسألة فى جلسة معه فى مبنى الأهرام القديم، فانفعل انفعالاً شديداً وأكد لى بأنه لم يسمع بمحمد تيمور إلا بعد عودته من باريس. ولكنه عاد فذكر اسمه- مجرد ذكر - فى"سجن العمر" (ص١٩٦). هذا فضلا عن مقالات تيمور فى النقد المسرحى التى نقد فيها أشهر الممثلين المصريين الذين عاصرهم، موجزا تاريخهم المسرحى مبينًا نواحى القوة والضعف فى أدائهم التمثيلى. وقد نشر تلك المقالات فى مجلة «المنبر»، ومقالاته فى محاكمة كبار المؤلفين المسرحيين وعن التمثيل الفنى واللافنى، وعن تاريخ التمثيل فى مصر وأوروبا التى نشرها فى جريدة "السفور"، هذه المقالات، فيما وصل إليه علمى، هى أول نقد مسرحى جاد فى لغتنا العربية، وقد احتفظت بمستواها العلمى والفنى إلى أمد طويل.

كان المسرح فى هذه الفترة هو شغل الحكيم الشاغل، ولذا لم يلتفت، فيما كتب على الأقل، إلى الحياة الثقافية التى كانت تحيط به فى مصر. فلم يذكر فى كتب السيرة الذاتية شيئا عن شعرائها البارزين، وفى طليعتهم شوقى العائد حديثًا من المنفى، وحافظ ومطران، ولم يشر فيها إلى جماعة "السفور" ومجلتهم التى كانوا يصدرونها، وهى أول صحيفة فكرية مصرية، خالصة فى مصريتها سارت على خطى "الجريدة"، وتولى تحريرها عدد من أعلام المثقفين الذين تولى رعايتهم أستاذهم أحمد لطفى السيد فى "الجريدة" ، وحصل بعضهم على أعلى الشهادات من الجامعات الأوروبية، وفى مقدمتهم محمد حسين هيكل وطه حسين ومصطفى عبد الرازق وعلى عبد الرازق وأحمد أمين ومنصور فهمى ومحمود عزمى. هل من المعقول أن نفترض إنه لم يسمع بهذه المجلة، التى عاصرت سنوات نضوجه ١٩١٥-١٩٢٢، وهل من الممكن ألا تكون مقالات محمد تيمور التى نشرها فيها عن المسرح والتمثيل قد حظيت باهتمامه، وهو الذى طمح من بداية وعيه الأدبى إلى أن يكون كاتبًا مسرحيًا؟ هذه التساؤلات تطرح نفسها على كل من يبحث فى تاريخ الحكيم، أو من يدرس نتاجه الأدبى، لأن من عادة الحكيم فى ما يكتب، كما تبين لى من ملازمة كتبه منذ نصف قرن ومن صحبته خلال ربع قرن، أن يصرح بأشياء وأن يخفى أشياء أخرى غفلة أو تعمداً. على كل حال سنعود إلى هذا الموضوع فى القسم التالى من هذا البحث.

٣- قراءة فى السيرة الذاتية

(المرحلة الباريسية يوليو ١٩٢٥- مايو ١٩٢٨)

فى نهاية العام الدراسى ١٩٢٤-١٩٢٥ حصل توفيق الحكيم على ليسانس الحقوق، وبناء على نصح أحمد لطفى السيد، صديق أبيه، أرسل إلى باريس للحصول على شهادة الدكتوراة، حتى يتاح له أن يعمل بعد عودته قاضيًا فى المحاكم المختلفة، أو أستاذاً فى الجامعة التى تزمع الحكومة إنشاءها وفتحها قريبًا (سجن العمر ٢٦٨).

غادر الحكيم مصر إلى باريس فى شهر يوليو (تموز) ١٩٢٥، فدخل عالما من الفن والفكر لم يكن له به سابق معرفة، سوى ما كان يلتقطه من الصحف والمجلات التى كان يقرأها أثناء وجوده فى مصر، وما أقله وما أعجزه عن تصوير حقيقة ما كان يجرى فى عالم الثقافة فى فرنسا وفى أوروبا عامة من تطور وتجديد.

لقد ذاقت فرنسا فى الحرب العالمية الأولى ألوانا من البلاء والعناء، ولكنها خرجت منتصرةً مزهوةً بانتصارها، تملك فى يديها جميع الوسائل التى تعينها على أن تعوض ما فاتها، فى تلك الأيام السود، من ألوان المتعة والمرح والتطور فى مختلف تجليات الفكر والأدب والفن، وغدت لذلك قبلة أهل الأدب والفن الذين كانوا يلقون رحالهم فيها ليجعلوا منها العاصمة العالمية للحضارة الإنسانية الحديثة، التى لابد من أن تحل محل الحضارة المنهارة، حضارة العلم والصناعة التى وفرت الوسائل لقيام تلك الحرب المدمرة.

تجمع فى باريس آنذاك الأدباء والمفكرون والفنانون من كل ملة وجنس من فرنسيين وإسبان وروس وألمان وهولنديين ويونانيين وبولونيين، وأسهموا جميعًا فيما يسمى بالحركة الحديثة أو الفن الحديث. وقد تركت هذه الحركة وسمها على جميع الفنون، وظهر أثرها فى الفنون التشكيلية والرقص والموسيقى والأدب والمسرح، وهاكم بعض التفاصيل:

١- كان زعيم مدرسة باريس فى الحركة التشكيلية الحديثة بابلو بيكاسو الذى بدأ يطبع التصوير بطابعه الخاص منذ ١٩٠٦، ثم غدا بعد الحرب لغزا محيراً وطاغية

يفرض شخصيته على جميع أهل الفن، وأصبحت رسومه رمزا لهذا القرن المضطرب أو جوهر هذا القرن.

٢- وفى أواخر الحرب مست شعلة التجديد فنا عريقًا آخر هو فن الباليه. كان سيرجى دياجيليف قد حصل على إذن من القيصر سنة ١٩٠٩ باصطحاب مجموعة من راقصى البالية الإمبراطورى الروسى، سفير روسيا الأشهر إلى حواضر الغرب، إلى باريس وعواصم أوروبا، وكان فى عداد المجموعة التى اختارها الراقصة آنا بافلوفا والراقص فاسلاف نجنسكى، وقد قامت الفرقة بجولة فى العواصم الأوروبية لسنوات عدة، إلى أن حالت ظروف الحرب، ثم الثورة الروسية، دون عودتها إلى موسكو، وفى سنة ١٩١٦ استطاع دياجيليف أن يجمع شتات الفرقة ثانية، وأن يقدم بها موسما ناجحًا فى أميركا وفرنسا وإسبانيا وإيطاليا.

وفى سنة ١٩١٧ تقدم فنان فرنسى ناشىء اسمه جان كوكتو إلى دياجيليف بمشروع لباليه جديد، مبتوت الصلة بالباليه الروسى الكلاسيكى. كان كوكتو آنذاك شابًا متحمسًا لكل جديد فى الأدب والفن. ينظم شعراً تكعيبيًا ويرسم مقلدا أسلوب بيكاسو، وقد استطاع أن يقنع بيكاسو بأن يرسم مناظر هذا الباليه الاستعراضى الجديد. ومنذ ذلك العرض الجرئ لم يعد الباليه فنا روسيا قوميا يختص به الروس، بل أصبح فنا جديداً صاغ فكرته شاعر فرنسى ناشىء مسكون بالتجديد، وألف موسيقاه موسيقى فرنسى من المدرسة الحديثة هو إريك ساتى، ورسم ملابسه وستائره بابلو بيكاسو، وصمم رقصاته ليونيد ماسين. كان هذا العرض خليطًا عجيبًا من ألعاب السيرك والفقرات الاستعراضية فى الصالات الموسيقية والكاباريهات، قوامه ساحر صينى وفتاة أمريكية كاعب ولاعبان من لاعبى الإكروبات.

وقد اندفع دياجيليف بعد ذلك فى تيار التجديد هذا متأثراً بالنجاح الذى أحرزه، فأخرج عدداً من العروض التى حلت فيها ألحان الموسيقيين الفرنسيين المجددين أمثال فرنسيس بولنك وجورج أوريك وإريك ساتى وموريس رافيل محل موسيقى مسورجسكى وكورساكوف، وحلت فيه رسوم بيكاسو وأندريه ديرين وجوان جريس محل رسوم بنوا وباكست، وبذا أصبح هذا الفن الروسى العريق فنا عالميًا معبراً عن الروح

الحديثة- روح الفن الحديث- المودرنزم كما سماه الحكيم- التى مست شعلتها جميع الفنون والآداب. وقد أبدى توفيق الحكيم إعجابه بهذه التجربة، كما كان يبدى إعجابه بكل ما هو حديث فى الفن والأدب.

٣- وفى مجال الأدب بفنونه المختلفة: الشعر والرواية والمسرحية حدث تغير هائل، كان فى بعض هذه الفنون أقرب إلى الانقلاب منه إلى التطور الهادئ البطئ- ففى الشعر سبقت الدادائية السريالية، وهى حركة فنية أدبية جديدة ظهرت فى صفوف الكتاب والفنانين الذين لجأوا إلى زيوريخ أثناء الحرب العالمية الأولى، ومنهم الكاتب الرومانى ترستان تزارا و الرسام التكعيبى فرانسيس بيكابيا. وقد انتقلت هذه الحركة إلى باريس عقب الحرب، وانتهى أمرها حوالى سنة ١٩٢٠. وهى تتسم بعدم الترابط فى الأداء، وبالروح التدميرية، وتؤكد أهمية التعبير الغريزى التلقائى الذى لا يتحكم فيه العقل. فى ذلك الحين كان ثلاثة من الشعراء الشبان من تلاميذ جيوم أبولنير، المعجبين بشعره والمأخوذين ببحثه الحثيث، يصدرون مجلة أدبية اسمها "الأدب"، هؤلاء الشبان هم: لوى أراغون وبول إيلوار وأندريه بريتون الذين التفوا حول زعيم الدادائية ترستان تزارا حين قدم إلى باريس وأخذوا بدعوته إلى التلقائية واللامعنى. ولكنهم ما لبثوا أن انفضوا من حوله وأسسوا حركتهم السريالية سنة ١٩٢٤. فى تلك السنة أصدر بريتون البيان (المانفستو) السريالى الأول الذى أعلن فيه أن الإنشاء الصحيح المفيد المعبر عن حقيقة الإنسان الكامنة وراء الشعور ينبغى أن يعتمد على الكتابة الآلية العفوية التى يمليها الشعور طليقًا من أيّة رقابة يفرضها العقل، ومن كل اهتمام إدراكى أو أخلاقى. وقد كانت غاية السريالية بلوغ الأنا الجوهرى، أو ما فوق واقع الأنا الذى كانت سيكولوجية اللاوعى الفرويدية تدعو إلى البحث عنه فى صور الحلم، وفى النزعات المكبوتة وفى العقد الجنسية الدفينة. ومن هنا كان لفرويد أثر واضح فى هذه الحركة، ضاعف من وقعه اكتشاف الفرنسيين للكاتب المسرحى الإيطالى لويجى بيرانديلو الذى أخذت مسرحياته تمثل فى فرنسا منذ سنة ١٩٢٣، ونالت من الشهرة منزلة رفيعة، حتى إنها كانت فى بعض المواسم تمثل فى ستة مسارح فى الوقت نفسه، وقد كانت هذه المسرحيات سنداً لأفكار السرياليين، إذ عبرت بوساطة الرموز الدرامية القوية عن

أوهام الوجدان، ونسبية الحقيقة، وتوزع الأنا فى تتابع الأقنعة التلقائية وفى تحاذى اليقظة والحلم ، والوهم والحقيقة والعقل والجنون.

وقد أخذ الحكيم بهذه الحركة، فى نطاق حبه للمودرنزم الذى كان يقلد أساليبه على الرغم منه، كما يقول فى "زهرة العمر" (ص٣٦، وانظر الصفحات ٣٦، ٣٨، ٥٦).

وفى الرواية أخذت أجزاء رائعة مارسيل بروست "البحث عن الزمن الضائع" تظهر مسلسلة منذ سنة ١٩١٣، ثم تكتمل وتنشر فى كتاب سنة ١٩٢٧، لتحدث تغيراً أساسيًا فى مفهوم هذا الفن الأدبى، ولتدخل الزمن بطلاً جديداً من أبطال الرواية. الزمن- البقاء بالمفهوم البرغسونى أحيانًا وبمفهوم بروستى جديد أحيانا أخرى. الزمن باعتباره مدة تعاش، وعامل تدمير وهلاك فى آن. لقد كانت تلك الرواية الرائعة قصيدة طويلة فى الذاكرة والنسيان، فى البقاء والفناء، وأسلوبًا جديداً فى كتابة الرواية، نقض قواعد المدرسة الطبيعية، وأعطى الواقعية مفهومًا مغايراً وأداة جديدة للتغلغل إلى أعماق النفس البشرية وكشف مكنوناتها، ذلك هو أسلوب تيار الوعى أو التداعى الحر، أو المونولوج الداخلى- وكان الحكيم فيما أعلم أول من صاغ هذا الاصطلاح، إذ ذكره فى "زهرة العمر" مرتين بصدد الحديث عن رواية "يولسيس" لجيمس جويس، التى بدأ بنشرها مسلسلة بعد سنة من صدور الجزء الأول من رواية بروست، واعتمد فيها مؤلفها على المونولوج الداخلى وتيار الوعى والتداعى الحر، واستعان بالأسطورة والحلم والهلوسة، وتلاعب ببعدى الزمان والمكان ليتغلغل إلى أسرار النفس ويسبر أغوارها.

لقد كانت الروايتان فتحًا جديداً فى الفن الروائى أثار عواصف من النقد انطوى أكثرها على الإعجاب والثناء. وقد صرح الحكيم بأنه قرأ رواية جويس، وعانى من صعوبة فهمها ما عانى، ولم يشر إلى رواية بروست، ولكن لابد أنه قرأها، فقد كانت حديث الدوائر الأدبية فى فرنسا والعالم حين كان الحكيم فى باريس، واعتبرها معاصره (أندريه موروا) فى مقدمته لها أكثر الروايات التصاقًا بالذاكرة فى النصف الأول من القرن العشرين، وكان هو آنذاك، كما صرح أكثر من مرة فى كتبه، وخاصة "زهرة العمر"، قارئا نهمًا يقرأ فى اليوم ما لايقل عن مائة صفحة فى مختلف ألوان المعرفة

من أدب وفنون وفلسفة وتاريخ، إلى علوم رياضية وروحانية (زهرة العمر٧٧) وأنا أرجح أنه قرأها، إذ لمست أثراً لها في "أهل الكهف"، فالحكيم يصور لنا شخصياته في هذه المسرحية وقد أخذ الزمن يمحوها واحداً تلو الآخر، حتى سحقها. وبروست يصور لنا كيف تكافح روح الإنسان ضد الزمن الذى يغض من قيمة الإنسان ويلتهم شيئًا فشيئًا ما كان أمل حياة، وكل ما كان يصنع عظمتها، كما قال أندريه موروا.

ولكن، على كل حال، لم يتأثر الحكيم بأسلوب بروست أو جويس العسير في روايتيه الشرعيتين:"عودة الروح" و"الرباط المقدس".

٤- ويقتضينا الحديث عن تطور الفن المسرحي، حتى وصل إلى الأوضاع التى كان عليها حين كان الحكيم في باريس، أن نتجاوز مرحلة الطبيعية والواقعية المثقلة المكثفة التى اقترنت باسم أندريه أنطوان والمسرح الحر منذ سنة ١٨٨٧، إذ أخذت تتراجع تدريجيًا أمام جهود أورليان فرنسوا لوني بو تلميذ أنطوان الذى خرج على طريقته واتجه إلى إبداع مسرح الأحلام والشعر والإيحاءات الرمزية والثقافة العميقة. وقفى على آثاره شيخ المخرجين الفرنسيين المعاصرين جاك كوبو، الذى أفاد من اتجاهى أنطوان ولونى بو، الاتجاه الواقعى الحرفى المتزمت والاتجاه الرمزى الإيحائى الطليق. وتعد نظريات كوبو وإنجازاته أعظم إسهام فردى فى تاريخ المسرح الفرنسى الحديث، منذ نشر سنة ١٩١٣ فى "المجلة الفرنسية الجديدة" التى كان يصدرها مع أندريه جيد وجان شلومبرجيه- بيانه المسرحى تحت عنوان"محاولة فى التجديد المسرحي: مسرح الفيوكولومبييه"، وطرح فيه أفكاره ونظرياته فى تجديد المسرح، التى أخذ يطبقها فى مسرحه الذى افتتحه فى ذلك الموسم. نادى كوبو بنظرية جديدة هى نظرية "المسرح العارى"، أى المسرح البسيط المتقشف، إذ كان يرى أن مصممى الملابس والمناظر احتلوا مكان الصدارة، وحازوا كل نفوذ فى المسرح الحديث، مع أن الهزلية والملهاة يمكن أن يقدما على مسرح عار مرتجل، وأن المأساة يمكن أن تقدم على مسرح بسيط يكتفى فيه بعدد قليل من درجات سلم تنصب فى صدر المسرح. وقد كان مسرح كوبو بسيطًا بالفعل، ولكن كان يعتمد اعتماداً كبيراً على البراعة فى استعمال الإضاءة والدقة فى اختيار الملابس والإكسسوار. ويعزى الفضل فى ذلك إلى مدير مسرحه، وأحد تلاميذه فيما بعد، لوى جوفيه،

الذى سنعود إلى الحديث عن إسهامه فى موضع آخر فيما بعد، لم يهتم كوبو بواقعية الديكور أو الحيل والبراعات الإخراجية؛ لأنه كان يضع التوكيد الأول على النص، ولا يرى فى عمل المخرج خلق الأفكار الجديدة فى إخراجه، بل يكفى أن يتفهم النص تفهماً جيداً يؤدى إلى إبراز الأفكار الكامنة فيه. فالإخراج فى نظره عمل تعاونى مشترك ضلعاه الأولان المؤلف والمخرج، وضلعه الثالث الممثل الذى كان يعنى بتدريبه حتى حد الإرهاق.

كان كوبو فى بدء حياته الفنية ناقداً مسرحيًا يهاجم أعمال مشاهير الكتاب آنذاك أمثال: روستان وبريو وبرنشتين، وهى فى أوج نجاحها الجماهيرى. وعندما أصبح مخرجًا على مسرحه الخاص كان لا يرضى أن يجامل الذوق العام على حساب الفن. وقد اعتبره النقد الفنى الحديث نبيًا يحمل رسالة فنية كان هو أول ضحاياها.

بعد أن أغلق كوبو مسرحه فى نهاية موسم ١٩٢٤، لاذ بقرية فى بور غاندى، واختار مجموعة من الممثلين الشبان أخذ يدربهم بأسلوبه الخاص، عرفوا فيما بعد بالكوبويين، وكون منهم فرقة صغيرة جوالة دعيت بفرقة «الخمسة عشر»، وقد مثلوا فى باريس ولندن ونيويورك فى جولات متقطعة. وفى سنة ١٩٣٦ أصبح واحداً من المخرجين الأربعة للكوميدى فرانسيز، وفى سنة ١٩٤٠ عين مديراً لها.

على أن جهود كوبو ونظرياته لم تذهب هدراً، إذ تولاها أربعة من تلاميذه هم أعضاء الاتحاد الرباعى الطليعى (الكارتل) الذين كان حرصهم على التجديد والمغامرات المسرحية لا يقل عن حرص أستاذهم، بل كان أشد.

أول هؤلاء المخرجين هو شارل دولان أستاذ المخرج القدير فتوح نشاطى. ولد دولان فى السافوى، وبدأ حياته الفنية بإلقاء القصائد فى ملاهى مونمارتر وحاناتها. وقد التحق بفرقة كوبو بعد أن أثبت قدرته على التمثيل فى دور سمير دياكوف فى مسرحية «آل كرامازوف» التى اقتبسها كوبو نفسه وقدمها على مسرح الفنون سنة ١٩٢٠. وقد أتيح له آنذاك أن يتدرب على يدى أستاذه أحسن تدريب. وفى سنة ١٩٢١ استقل بعمله وأنشأ مسرحه الخاص، مسرح المحترف (لاتوليبيه)، واستمر فيه حتى سنة ١٩٣٩. وقد كان هذا المسرح أكثر المسارح الطليعية شبها بمسرح كوبو. كان

دولان نفسه ممثلا فى المقام الأول، لمع اسمه فى عدد من أدوار البطولة. وتمتاز جميع المسرحيات التى أخرجها على مسرحه الصغير الدوار بتوكيده على عناصر الغموض والشاعرية، وبالجنوح الخيالى فى تفسير النص الأدبى. وكان من أوائل المخرجين الذين عنوا بإدخال الموسيقى فى صلب العمل المسرحي، واستعان لذلك بمشاهير موسيقى العصر أمثال جورج أوريك وداريو ميلهو. وكانت مناظره وملابسه ومعداته رمزية إيحائية. كان دولان مخرجا بالمعنى الفرنسي الدقيق للكلمة Animateur "باعث الحياة"؛ إذ كان يتنبه لجميع التفاصيل الدقيقة التى تعينه على إخراج عمل حى منسجم متكامل، منبثق من طبيعة النص الذى كان يعكف عليه حتى يفهمه فهمًا عميقًا، ويدرك أسراره الخفية، ويلم بأبعاده المترامية، كما كان يفعل أستاذه كوبو. وكان له الفضل فى اكتشاف عدد من الممثلين وصقل مواهبهم، ومنهم الممثل والمخرج الكبير جان لوى بارو، وفى تقديم عدد من مشاهير المؤلفين الفرنسيين المعاصرين أمثال، سالاكرو وأشار وأنويى وسارتر.

المخرج الثانى فى الاتحاد الرباعى هو جورج بتوئيف. ولد بتوئيف فى كييف، وعمل فى المسرح الروسى قبل قدومه إلى باريس، إذ كان على رأس فرقة خاصة من الهواة فى بيتر سبورغ (لينتغراد)، ثم انتقل إلى جنيف سنة ١٩١٥، حيث التقى الكاتب المسرحى هنرى رينييه لنورمان، وأخرج له أشهر مسرحياته وهى: "الزمن حلم" سنة ١٩١٩، وأسس معه مسرح الطليعة، وفى العام نفسه قدم إلى باريس تسبقه شهرته، وبعد أن ظهر على عدد من المسارح وخاصة مسرح كوبو انتقل بفرقته إلى "مسرح الفنون" سنة ١٩٢٤، وتنقل بعده بين عدد من المسارح منها مسرح كوميديا الشانزلزيه ومسرح الماتوران. كان إخلاص بتوئيف للمسرح ولرسالته لايقل عن إخلاص كوبو ودولان، وكان أثر ستانسلافسكى فيه أوضح من أثره فى أى من أعضاء الاتحاد، وذلك نتيجة نشأته المسرحية الأولى، من هنا كان فهمه لدور المخرج المسرحى يختلف عن فهم زميليه ؛ إذ كان يرى أن المخرج هو ممثل فوق جميع الممثلين، وهو الذى ينبغى أن يضطلع بتفسير النص، وإبراز ما فيه من أسرار، وكشف ما يحتوى عليه من خفايا، بصرف النظر عن رأى المؤلف فى هذا التفسير، وحصيلة بتوئيف المسرحية تكشف عن إيثاره للمؤلفين غير الفرنسيين. وهو الذى قدم مسرحية بير انديلو "ست شخصيات

تبحث عن مؤلف" للجمهور الباريسى سنة ١٩٢٣، ولكنه، على كل حال، كان أول من قدم مسرحية لنورمان" الزمن حلم"، كما ذكرنا، ومسرحية "أورفيه" لكوكتو و"أوديب" لأندريه جيد، كما قدم أول مسرحيتين لجان أنويى "المسافر بلا متاع" و "المتوحشة". وكانت زوجه لدميلا ممثلته الأولى وسنده الأول فى القراءة والإخراج.

المخرج الثالث فى الاتحاد الرباعى هو جاستون باتى، وهو أيضا من أساتذة المخرج القدير فتوح نشاطى. لم يكن باتى شديد التمسك بنظريات كوبو وتجاربه، كما كان زملاؤه أعضاء الاتحاد، بل أخذت اجتهاداته وتجاربه تبتعد بنظريته وفنه عن ذاك الأستاذ العظيم. كان باتى يخشى من طغيان النص الأدبى على أداء الممثلين وفنية العرض وحرفية المسرح، ولذا وجَّه عنايته إلى تدريب الممثلين ومراقبة حركاتهم وإيماءاتهم وأوضاعهم على المسرح، وإلى الخصائص الجمالية لإشاراتهم وتلويحاتهم، وعنى عناية خاصة بتوزيع الإكسسوارات والقطع والأدوات على الخشبة، وبالمؤثرات الضوئية، ولم ينس حبه القديم لفن العرائس (الماريونت)، ومن هنا كان الممثل فى نظره دمية تمسك أصابع المخرج بجميع خيوطها. فى سنة ١٩٢١ ألف باتى فرقة دعاها فرقة الشيمير (لى كومبانيون دولا شيمير). وكانت أول مسرحية قدمها هى "مارتين" لجان جاك برنار. وهى نص نموذجى استطاع باتى من خلاله أن يطبق نظرياته، فقد كان يرى أن النص لا يستطيع أن ينهض بنفسه وأن يعبر عن كل شىء، ويتصور أن ثمة منطقة من الصمت تلفه وأن مناخًا خاصًا يحيط به، وعلى المخرج أن يخترق تلك الحجب، وينفذ إلى جوهر النص؛ حتى يستطيع أن يكشف أسراره ويعبر عنها. وكان يصر على أن المخرج هو شريك المؤلف، وهو الذى يستطيع أن يجلو أشد أفكاره إيهامًا وغموضًا، وقد ألقى على نظرياته وموقفه من المؤلف مزيداً من الضوء حين أخرج بعض مسرحيات ألفرد دى موسيه، إذ تناول النص بحرية، وأضاف إليه بعض المشاهد الإيمائية، وبعض أغانى الكورال . لقد رفض باتى واقعية المسرح وسعى إلى خلق عالم وهمى على المسرح، يشدُّ المشاهد، ويعزله عن وجوده اليومى، وكان مسرحه على عكس مسرح كوبو البسيط المتقشف، إذ أضاف إلى طاقة الكلمة العارية المجردة قوى التمثيل والإيماء والألوان والأضواء والضجيج والصمت.

آخر مخرجى الكارتيل هو لوى جوفيه الذى كان على النقيض من باتى، مدافعًا

صادقًا عن عظمة الكلمة وقدسية النص، مقتديًا بصديقه الكاتب الأثير لديه جان جيرودو. وقد كان بحق المخرج الذى خلق مسرحًا أدبيًا كلاميًا، يتربَّع النص فى موضع الصدارة فيه.

تدرب جوفيه على يدى كوبو فى مسرح الفيوكولومبييه، حيث كان مساعدا وميكانيكيًا ورسامًا ومديراً، فضلا عن ذلك كان ممثلا بارعا اشتهر بتمثيل دور كنوك فى مسرحية جول رومان، الذى ارتبط باسمه طوال حياته المسرحية.

أما فى الإخراج، فقد خدم جوفيه قضية المؤلف بإخلاص، إذ كان يدرس النص المسرحى بدقة، ويغوص إلى أعماقه لاستكناه نفسية الكاتب وعذاباته وهمومه، ويتعاون مع صاحبه فى فهم أسراره واستكشاف أبعاده، ومن هنا نشأت تلك الصداقات الحميمة التى ربطت بينه وبين عدد من كتاب العصر أمثال: جول رومان، ومارسيل أشار، وجان جيرودو. وقد كان لإخراج جوفيه الذكى البارع الفضل فى تتبع الجمهور، وتفهمه لما تحويه مسرحيات جيرودو من عمق وإبهام وتعقيد وتلوين. وكان يستلهم السحر الذى ينفثه فى كل مسرحية يخرجها له من النص نفسه الذى يهضمه أولاً، ثم ينقل إحساسه به إلى الممثلين الذين يتعاونون معه على إبرازه.

بدأ جوفيه تقديم عروضه فى مسرح كوميديا الشانزلزيه منذ سنة ١٩٢٣، وكان أشهرها مسرحيات أصدقائه جول رومان ومارسيل أشار وجان جيرودو. وفى موسم ٣٤/ ١٩٣٥ انتقل إلى مسرحه الخاص وهو ألاتينيه، الذى بقى فيه حتى وفاته سنة ١٩٥١.

وبعد:

وصل الحكيم إلى باريس فى يوليو ١٩٢٥، يحمل خبرته الضئيلة فى الموسيقى والغناء التى اقتبسها من الأسطى حميدة الإسكندرانية وكامل الخلعى ملحن مسرحياته التى قدمها لأولاد عكاشة وداود حسنى وسيد درويش، وبخبرته المسرحية الأكثر اتساعًا التى أفادها من مشاهدة فرق أبيض وحجازى وعكاشة ومنيرة المهدية والريحانى والكسار وأمين عطا الله، ودعمها بقراءاته فى نصوص المكتبة المسرحية Librairie Theatrale، وكتابات محمد تيمور أول ناقد مسرحى مثقف (وإن لم يذكر ذلك)، ثم

بتجاربه البدائية فى مسرحياته الأربع التى قدمها لفرقة ترقية التمثيل العربى والتى عبر، فيما بعد، عن ندمه عليها، وود لو أن صفحتها تمحى من تاريخه الفنى بقوله: "فى حياتى الفنية جانب مجهول أردت ألا أعترف به ورأيت أن أقصيه وأسدل عليه الستار؛ لأنه فى نظرى لا يتصل بأدبى ولا يجوز أن يدخل فى عداد عملى.. ذلك هو عهد اشتغالى بكتابة القصص التمثيلى لفرقة عكاشة حوالى سنة ١٩٢٣" (من البرج العاجى ١٤٥).

فكيف استقبل الحكيم هذا الطوفان المتدفق من التجديد، فى الفكر والأدب والفن. من حسن طالع تاريخنا الأدبى أن الحكيم سجل لنا تجربته الباريسية التى استمرت ثلاثة مواسم من الكد فى سبيل التكوين الفنى كما يقول (زهرة العمر ١٥) فى ثلاثة كتب هى: "زهرة العمر" و "عصفور من الشرق" و "رحلة الربيع والخريف".

حين تمكن الحكيم من خلال قراءته وجولاته فى المتاحف وصالات الموسيقى والمسارح وبمساعدة الشاعر البرناسى، والممثل القديم المسيو هاب- أحد ممثلى تياترو الأوديون سابقًا الذى تعرف عليه بعد ثلاثة أشهر من وصوله إلى باريس ولازمه طوال إقامته فيها- والفنان التكعيبى مسيو أوتو- أن يلم بأطراف من هذه الثقافة الحديثة، شعر بجاذب قوى يجذبه نحو الفن الحديث (زهرة العمر ٣٦، ٥٦)، وأنه لا مهرب له من أن يتأثر به، ولكنه فى الوقت ذاته، كما يقول، شرقى جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها؛ ولذا غدا موزعا بين الكلاسيك والمودرن، لا يستطيع أن يقول مع الثائرين فليسقط القديم؛ لأن هذا القديم أيضًا جديد عليه، فهو مع أولئك وهؤلاء (زهرة العمر ٣٨، ٣٩). ولكنه لم يستطع أن يقاوم سطوة المودرنزمم فأحبه وأخذ يقلد أساليبه على الرغم منه (زهرة العمر ٣).

وقد كان أول ما استيقظ فيه، فى محاولاته التحديثية، موهبته الشعرية المتواضعة التى كان ينظم بها قصائده الحماسية ويلحنها أثناء الثورة، والتى أعانته على أن يشارك صديقه محمد السعيد خضير فى نظم بعض أشعار أوبرا "أمينوسا" التى اقتبساها عن مسرحية كرموزين لالفريد دى موسيه وقدماها إلى فرقة عكاشة، ولكنها لم تمثل. حاول الحكيم أن ينظم عدداً من المقطوعات التى حاكى فيها، كما

يقول، الداديزم والسوريالزم والكوبزم، ولم تكن باعترافه، إلا صدى باهتا لطريقة جان كوكتو ونزعات مارسيل شووب واتجاهات ماكس جاكوب (زهرة العمر ١٩٧). وقد اختار بعض هذه المقطوعات وأثبتها فى كتابه "رحلة الربيع والخريف"، وهى تحتاج إلى ناقد بنيوى، أو أدونيسى حتى يكتشف سر الجمال والعبقرية فيها.

ثم كتب قطعة "الحلم" (الحلم والحقيقة فى كتاب عهد الشيطان) باللغة الفرنسية (قبل ديسمبر ١٩٢٦)، وأرسلها إلى صديقه أندريه العامل الفرنسى الذى كان يعمل فى مصانع ليل بشمالى فرنسا، وأتبعها بصفحات من رواية "عودة الروح" كتبها أيضا حوالى ذلك الوقت بالفرنسية؛ ليسمع رأى ناقده الأول فى فرنسا، العامل أندريه. والملاحظ أن الحكيم منذ بدأ الكتابة فى فرنسا حاول أن يكتب بالفرنسية، لا بالعربية، ولعله كان يطمح إلى أن يكون عضوا مرموقًا فى هذه الثقافة التى أخذت بمجامع لبه، أو أن احتفاله بأمر الأسلوب قد أوقعه فى هذا التقليد. ولكن مسيو هاب الذى كان أحد أدلائه الثقافيين فى باريس لم يرقه أسلوبه بالفرنسية، فاندفع فى العمل سنة كاملة أخرى كتب فى نهايتها صفحات تقرب من الخمسمائة، حملها بعض أصدقائه إلى ناقد فرنسى معروف، فأثنى على أفكاره، وأطرى موهبته فى الحوار، ولكنه واجهه بالرد الذى كان يواجهه به كل من قرأ كتاباته الأولى بالفرنسية: لماذا تحاول أن تتكلف الأسلوب تكلفًا. إنه لا يفوح من أسلوبك الفرنسى أى عطر شخصى أخاذ، إنما هى عبارة محفوظة فى كتب البلاغة تحسب أنها أسلوب رائع (زهرة العمر ٢٠١، ٢٠٢).

ولعله اقتنع بآراء ناقديه فى أسلوبه الفرنسى، وعزا ضعفه فيه إلى ضعف ثقافته فأقبل على القراءة، وكان قديم العهد بالإقبال عليها، كما أخبرنا فى "سجن العمر"، ولكن قراءاته فى باريس اتسعت وتنوعت وتجاوزت مرحلة السير الشعبية ومترجمات طانيوس عبده وغيره من المترجمين الشوام الذين كانوا يزودون المجلات الروائية. "لقد أضعت وقتى كله فى باريس منحنيًا على مكتب فى الحجرة رقم ٤٨ بشارع بلبور، أقرأ وأقرأ حتى قرأت كل شىء. لم أترك شيئًا فى تاريخ النشاط الذهنى لم أطلع عليه. لقد غرقت فى آداب الأمم كلها وفلسفاتها وفنونها. لم أكن أسمح لنفسى أن أجهل فرعًا من فروع المعرفة؛ لأنى كنت أعتقد أن الأديب فى عصرنا الحاضر يجب أن يكون موسوعيًا لذلك بذلت جهدى فى أن أحيط بأبرز ما أنتجت العبقرية الإنسانية، حتى العلوم أردت أن ألم إلمامًا بأهم نتائجها" (زهرة العمر ١٩٣).

إلى جانب قراءة الكتب التى تعددت أسماء مؤلفيها فى :"زهرة العمر"، التفت الحكيم إلى فنين لم يكن له بأحدهما، على الأقل، سابق عناية هما: الفن التشكيلى والموسيقى، وأهمل إلى حد كبير الفن الذى كان حريًا به أن يمحضه كل عنايته. عنى فى باريس أشد العناية بالفنون التشكيلية، التصوير والنحت، ولم يذكر فى "سجن العمر" أنه اهتم بهما فى مصر قبل رحلته الباريسية، مع أن الحركة التشكيلية انطلقت فى مصر منذ سنة ١٩٠٨، حين أنشأ الأمير يوسف كمال "مدرسة الفنون الجميلة"، وقد كان طلابها يقيمون معارضهم منذ سنة ١٩١٠ فى كلوب محمد على ونادى المعارف. وفى سنة ١٩١٩ كون جماعة من جيل الفنانين الأول: محمد حسن ويوسف كامل وراغب عياد وعثمان دسوقى ولبيب تادرس، وأقامت أول معرض لها فى ذلك العام فى نادى المعارف بالفجالة، وأقامت معرضها التالى بدار الفنون والصنائع وأسموه "معرض الصور المصرى". وعندما استقر محمود مختار فى مصر سنة ١٩٢١ أسس مع رفاقه من خريجى المدرسة «الجمعية المصرية للفنون» التى أقامت فى تلك السنة معرض الربيع تحت رعاية هدى شعراوى ولجنة السيدات المصريات. وقد لقى هذا النشاط تشجيعا من الأعيان والذوات وكان حديث المجالس والصحف آنذاك. وفى سنة ١٩٢٣ تم تأسيس جماعة محبى الفنون الجميلة التى أشرفت على إقامة المعرض السنوى للفنانين المصريين والأجانب، هذا فضلاً عن أن مختار قرر الاستقرار فى مصر لإقامة تمثاله "نهضة مصر " الذى لقى اهتمامًا بالغًا من المسئولين والمفكرين والكتاب -كل ذلك لم يلق صدى فى كتابات الحكيم وكأنه كان يجهله جهلاً تامًا، إذ كان شغله الشاغل منذ سنته الأولى فى مدرسة الحقوق (١٩٢١-١٩٢٢)، تأليف نص مسرحى يحظى بالقبول عند زكى عكاشة، بعد أن أقنع نفسه بنجاح محاولته الأولى فى التأليف المسرحى التى تمثلت فى "الضيف الثقيل".

لقد قدم لنا الحكيم وصفًا مفصلاً عن ولعه الباريسى الجديد فى "زهرة العمر"، فذكر عشرات الفنانين من مختلف العصور، وتحدث عن عصور الفن منذ الفراعنة والإغريق حتى يومه ذاك، ووصف لنا حرصه على الذهاب إلى اللوفر يوم الأحد من كل أسبوع؛ لأن الدخول فى ذلك اليوم مجانى، ووقوفه الساعات الطوال أمام اللوحة أو التمثال محاولاً استكشاف سر الجمال فيها، وتردده دون ملل على متاحف لكسمبورج

وروادن ومعارض الربيع والخريف، وما قدمه له الشاعر البرناسي والمسيو هاب والمسيو أوتو، من مساعدة فى فهم كنه هذا الفن والتغلغل إلى أغواره السحيقة. وقد ذكر لنا أنه استوحى فكرة قطعته "بين الحلم والحقيقة" التى كتبها بالفرنسية، ومسرحية"بجماليون" من لوحة "بجماليون وجالاتيا" للفنان جان راوكس التى رآها وتوقف عندها طويلاً فى متحف اللوفر. وقد بلغ به التحمس لهذا الفن أن فكر فى تأليف كتاب فى ثلاثة أجزاء عن تاريخ الفن، يكون الجزء الأول منه تعريفًا بالفن عامة من كل وجوهه وفروعه، والجزء الثانى عن الفن المصرى فى مراحله المختلفة، والجزء الثالث عن الفن فى العالم الحديث، وسود بالفعل صفحات من الجزء الأول وتردد حينًا بين التفرغ لتأليف هذا الكتاب، وبين المضى فى كتابة "عودة الروح"، ثم قرر أن يترك تاريخ الفن لذوى الاختصاص من العلماء الأوروبيين، أو لأساتذة الجامعة المصرية الناشىءة (سجن العمر ١٤٦)، وأن يصب اهتمامه على إتمام الرواية، ولعل وفاة سعد زغلول زعيم الثورة فى أغسطس ١٩٢٧، هو الذى حفزه إلى ذلك، ولاسيما أنه، كما صور نفسه، كان أحد جنود الثورة وهو فى سن الشباب والأحلام الكبيرة.

الفن الثانى الذى وجه الحكيم إليه اهتمامه أثناء إقامته فى باريس، هو الموسيقى. وإذا كان الحكيم قد أقبل على الفنون التشكيلية وتتبع أعلامها فى القديم والحديث، وتردد على المتاحف ومعارض الربيع والخريف، دون سابق خبرة أو اهتمام، فإن علاقته بالموسيقى كانت أوثق إلى حد ما؛ إذ عاش منذ صغره فى أجواء جوق الأسطى حميدة الإسكندرانية (الأسطى شخلع فى عودة الروح)، وشارك فى غناء الجوق، وكان له صوت عذب حاز رضى الأسطى والعوالم اللواتى كن يحطن بها، وحين رحل من دمنهور إلى القاهرة ليلتحق بمدرسة محمد على الثانوية فى العام الدراسى ١٩١٦-١٩١٧، واستطاع أن يتردد على مسارحها دون رقيب من أب أو أم، وجد أن الجمهور كان مفتونًا بالغناء المسرحى الذى أرسى قواعده وجعله السبب الأول فى اجتذاب المتفرجين إلى مسرح الشيخ سلامة حجازى، منذ ظهوره فى أول تسعينيات القرن التاسع عشر مع فرقة إسكندر فرح، ثم استقلاله بمسرحه فى دار التمثيل العربى منذ ١٩٠٥. وقد شهد الحكيم بعض مسرحيات الشيخ فى فترة جوق أبيض وحجازى ١٩١٤-١٩١٦،كما شهد بعض أعمال تلاميذه ومقلديه، كأولاد عكاشة ومنيرة

المهدية، فى طورها الأول، كما شهد منيرة فى الأوبرات التى كان يترجمها لها فرح أنطون، ويلحنها كامل الخلعى، ملحن مسرحياته فيما بعد، مثل: "كارمن" و"كرمنينا" و"تاييس" و"ادنا" و"روزينا" (العطارة الحسناء)، أو التى كتبها لها الشيخ محمد يونس القاضى مثل: "كلامِ فى سرك" التى لحنها كامل الخلعى أيضًا ، و«كلها يومين» التى لحنها سيد درويش.

إلى جانب مسرح الشيخ سلامة وتلاميذه، أخذ نجم سيد درويش يعلو ويتألق فيما لحنه لأجواق جورج أبيض ونجيب الريحانى وعلى الكسار، ثم لشركة ترقية التمثيل العربى- أولاد عكاشة، ثم لفرقته الخاصة، ومن أشهرها وأعظمها فنا "العشرة الطيبة" و "هدى" و "عبد الرحمن الناصر" و "الدرة اليتيمة"، ثم "شهرزاد" و"البروكة" اللتان لحنهما لفرقته الخاصة.

وقد عرف الحكيم سيد درويش عن قرب، وانعقدت بينهما أواصر الصداقة "فن الأدب" (٤٦-٥٤)، وكان لولعه بالموسيقى والغناء أثره فى توجيه إنتاجه المسرحى الأول: فامينوسا (التى لم تمثل) وكانت فى الأصل مسرحية وحولها إلى أوبرا، ونظم بعض شطورها. ومسرحياته الأخرى: "العريس" و"خاتم سليمان" و"على بابا"، اختلط فيها الحوار بالمقاطع الغنائية، بل إنه هو نفسه حاول التلحين، حين شارك فى الثورة بمقطوعات شعرية من نظمه وتلحينه.

إذن، لم تكن الموسيقى غريبة على الحكيم حين قدم إلى باريس، غربة الفنون التشكيلية، ولكن ما عرفه منها كان لا يزال يتحرك فى نطاق الموروث الشرقى، ويحبو ببطء نحو الموسيقى الغربية فى ألحان سيد درويش دون غيره من ملحنى العصر.

يحدثنا الحكيم فى رسائل "زهَرة العمر" عن شغفه الشديد بالموسيقى الغربية وتردده على كونسير بلبيل وكونسير كولون وكونسير جافو أسبوعيًا ، وحضوره حفلتين فى اليوم الواحد أحيانًا ، يستمع ويستوعب ويحلل ويقارن. ونراه يردد أسماء بيتهوفن - موسيقاره الأثير- وموزار، وفاجنر، وبرليوز، وهافتلر، ورمسكى كورساكوف، وشتراوس، وإدوار جريج، وباجانينى، وهونجر، وسترافنسكى، ويذكر أشهر العازفين ويقارن بين أساليبهم فى العزف، ويتردد على دار الأوبرا والأوبرا كوميك. ما سر هذا

الولع الشديد الذى كاد يفوق ولعه بالفنون التشكيلية، ولا سيما أن زاده من الموسيقى الشرقية لم يكن نزرا يسيراً ؟ لقد وجد الحكيم فى الموسيقى الشرقية، ميزة تدخل فى تصوره الكلى للفنون، ووحدتها ، والثقافة الكاملة للفنان الشامل التى تحدث عنها فاجنر، ولقد أوجز هذه الميزة فى قوله:"أخشى أن يكون حبى للموسيقى الأوروبية مصدره قبل كل شىء بناء ذهنى؛ ذلك أن موسيقانا الشرقية، وهى قائمة على الطرب والتأثير المادى لاتسترعى منى اليوم أى التفات. الواقع أن الموسيقى الأوروبية بناء فنى ذهنى شأنها فى ذلك شأن القصة التمثيلية والهندسة المعمارية، بل شأن المذهب الفلسفى والتفكير الرياضى". (زهرة العمر ١٦٦).

ويعود فى موضع آخر من رسائله فى صدد حديثه عن تربية أهل الفكر والأدب فى مصر إلى هذه القضية، قضية التربية الكاملة الشاملة للفنان وتناسق الفنون وتعاونها فى تحقيق هذه التربية فيقول:

«إن تربية أهل الأدب فى مصر حتى مطلع هذا العصر هى تربية لغوية قوامها الكتب،ثقافتهم الكتب وحدها ، بها نشئوا وعليها وحدها اعتمدوا فى تكوين ملكة الإنتاج. هل يمكن أن نجد كاتبا أوروبيا يعتمد فى تكوين ملكاته الخالقة على الكتب وحدها ؟ هل يوجد أولاً مثل هذا الكاتب فى أوروبا ؟ وإذا وجد هل يستطيع أن ينتج هذا الإنتاج الذى تراه يرتكز على فن متين التركيب أصيل التفكير. إن التربية الكاملة الشاملة لمختلف الفنون منذ الصغر هى التى تنمى عند الأديب الأوروبى ذلك الإحساس بالتناسق الفنى الذى يرفعه إلى هذه المرتبة من مراتب الخلق والإبداع. وإذا سألتنى عما أعنى بالتربية الكاملة، فإنى أقول لك: هى تربية جميع الملكات والحواس مجتمعة، فتربية ملكة العقل وحدها لا تكفى عند رجل الأدب والفن إذا لم تصاحبها تربية حاسة البصر وحاسة السمع، وحتى حاسة الشم والذوق. التربية الكاملة للحواس والملكات هو ما أسميه الثقافة الكاملة. لا ينبغى لأديب أو فنان أن يترك حاسة من حواسه هملاً بغير تكوين، عاطلة لا تؤدى عملاً. يجب أن يعلم منذ الصغر أن لكل حاسة "آداب لغتها"، وأن عليه أن يحذق آداب اللغات جميعًا لكل حاسة من حواسه، فكما أن آداب لغة العقل والفكر تقرأ فى الكتب والمكتبات، فإن آداب لغة العين تشاهد فى المتاحف والمعارض والهياكل والآثار الفنية والطبيعية، وآداب لغة الأذن توجد فى قاعات

الموسيقى والتمثيل والغناء، وآداب لغة الشم فى العطور الجميلة.. ولغة المذاق فى المآكل اللذيذة..إلخ".

إذن، لم يكن نهم الحكيم فى تسريح البصر والفكر فى روائع فنون الأقدمين والمحدثين، وشغفه بالموسيقى الأوروبية قديمها وحديثها، ضربًا من انبهار السائح الشرقى بما تقدمه له عاصمة أوروبية راقية من روائع الفنون، وما يشهده فيها من قصور شاهقة وحدائق غناء، ويجده فيها من أطعمة لذيذة وملابس أنيقة، بل كان جزءاً من خطة رسمها لتكوينه الفنى منذ هبط باريس، أعانه عليه الشاعر البرناسى والمسيو هاب والمسيو أوتو، وقراءاته الواسعة الثرية دون شك.

ولكن العجب العجاب الذى لم أجد له تفسيراً مقنعًا حتى اليوم، أن هذا الكاتب الذى تعلق بالمسرح منذ الصغر وكتب مسرحيته الأولى وهو فى السابعة عشرة من عمره ومثلت له مسرحيات أربع كتبها وهو طالب فى مدرسة الحقوق، هذا الكاتب أهمل المسرح، أو أسقطه من حسابه حين اندفع فى مغامراته مع الفنون التشكيلية والموسيقى. أليس من العجيب أن يشير إشارات عابرة إلى حضوره عشر مسرحيات فقط (ست منها ذكرها فى "زهرة العمر" وأربع فى "عصفور من الشرق")، ولا يتوقف عند أى منها بالتحليل أو التفسير أو النقد أو المقارنة، كما كان يفعل مع اللوحات والتماثيل، والقطع الموسيقية؟ وهو يذكر أنه قرأ كثيراً من أعمال المؤلفين المسرحيين من جميع الجنسيات، وهو يذكر أسماء العديد من كتاب المسرح، ولكنه لم يخص أىّ واحد من هؤلاء المؤلفين أو أية مسرحية من مسرحياتهم بتعليق أو تحليل، بل إنه لم يذكر أحداً من المخرجين الطليعيين الكبار الذين ذكرناهم آنفًا، ولو بالاسم.

لقد تبين لى ولكل من قرأ الحكيم أنه فى المسرح كان قارئا جيداً، ولكنه كان مشاهداً ضعيفًا، حتى مسرحياته التى مثلت كان لا يحرص على متابعة تجارب إخراجها أو مشاهدتها إلا بعد أن يعرف آراء أصدقائه وتلاميذه فيها، فأهل الكهف، أول مسرحية عرضت له بعد عودته من باريس، لم يشهدها إلا فى آخر ليلة، الليلة السادسة، مخدوعًا، كما يقول، بقول من قال إنها نجحت (بجماليون١٢). كذلك فعل حين قدمت الفرقة القومية مسرحيتى: "سر المنتحرة" و"اللص" قبل الثورة، ومعظم

مسرحياته التى كتبها بعد الثورة، فقد كان لا يذهب لمشاهدتها إلا بعد أن يطمئن من أصدقائه ومريديه الذين شاهدوها أنها نجحت، وإذا حضر فلا يحضر إلا مرة واحدة. وفى المواسم الأربعة للفرق الأجنبية فى الأوبرا التى شهدتها بتسهيل من الأصدقاء سليمان نجيب وصلاح ذهنى وعبد الرحمن صدقى، لا أذكر أننى رأيت الحكيم فى أى ليلة من لياليها.

مع أننى كنت أرى الدكتور طه حسين يتابع كل موسم مع السيدة قرينته من أوله إلى آخره. وهذا، فيما أرى، سبب من أسباب ضعف البناء المسرحى وطغيان الفكر والحوار على مواقف الصراع ورسم الشخصيات وتماسك البناء، فحرفية المسرح لا تستفاد من قراءة النصوص أو الكتب وحسب، بل من مشاهدة النص المكتوب وقد تحول إلى عمل تمثيلى على المسرح، يتعاون على خلقه من جديد. المخرج والممثل وخشبة المسرح والإضاءة والموسيقى بل الجمهور أيضًا.

الأمر الأخير الذى أحب أن أتناوله فى قراءاتى هذه لسيرته الذاتية، هو عزوفه عن السياسة ونفوره من الصراع الحزبى وانصرافه عن الكتابة السياسية (زهرة العمر ٢٣٧ . ٢٣٨)، وإيثاره الانحشار فى زمرة الممثلين الذين كان أهل عصره يسمونهم "المشخصاتية"، حتى لو بلغ به الأمر الجلوس على قارعة الطريق مع ملحن رواياته كامل الخلعى، وهو يدندن ويلحن عارى القدمين إلا من قبقاب خشبى.. فى الوقت عينه الذى كان غيره يبدأ حياته الأدبية بالكتابة السياسية، فيظفر سريعًا بالشهرة والاحترام.

وقعت الثورة فى ٩ مارس ١٩١٩، وشارك فيها توفيق بالسير فى المظاهرات وتوزيع المنشورات، ونظم الأغانى الوطنية وتلحينها، وتوالت أحداث ذات شأن بعد ذلك: المفاوضات، وتصريح ٢٨ فبراير، وحصول مصر على الاستقلال المشروط، وتلقيب فؤاد بلقب الملك، وصدور الدستور، والبرلمان الأول، ونشأة الأحزاب، والحكيم، الذى دخل كلية الحقوق فى العام الدراسى ١٩٢١- ١٩٢٢ منصرف عن كل ذلك يتابع دراسته للحقوق متثاقلاً، ويخصص أكثر وقته للكتابة المسرحية مع زملائه الذين كانوا يشاركونه فى التأليف أو التردد على المسرح ومعاشرة الممثلين والمخرجين. وكانت الأحزاب تستأجر أقلام الكتاب المفكرين المثقفين للدفاع عن وجهة نظرها والهجوم على

خصومها (سجن العمر ١٤٩)، عن قناعة أو انتماء، أو لمجرد الكسب. فقد أصدر الأحرار الدستوريون، ورثة حزب الأمة جريدة "السياسة" سنة ١٩٢٢، وكان رئيس تحريرها والكاتب السياسي الأول فيها الدكتور محمد حسين هيكل، وكان يكتب فيها إلى جانبه محمود عزمي ومحمد توفيق دياب وطه حسين الذى كان يجمع فى كتاباته بين الموضوعات السياسية والدفاع عن مبادئ حزب الأحرار الدستوريين والموضوعات الأدبية، إذ كان ينشر مقالة أسبوعية فى الأدب العربى بعنوان "حديث الأربعاء"، وينشر أيام الآحاد ملخصات لأشهر المسرحيات التى مثلت وتمثل على المسرح الباريسى، أوتنشر نصوصها مجلة "المصور الصغيرة"،Le Petit Illustration، وهى ملحق مسرحى كانت تصدره مجلة "المصور" فى باريس، وأصدر عبدالقادر حمزة جريدة "البلاغ" سنة١٩٢٣؛ لتكون اللسان الناطق باسم الوفد، وكان عباس محمود العقاد، الذى أطلق عليه سعد لقب الكاتب الجبار، أبرز كتابها، ينافح عن الوفد وزعامته ومبادئه، ويهاجم خصومه بل يهجوهم أقذع الهجو، وأصدر أحمد حافظ عوض "كوكب الشرق" سنة ١٩٢٤؛ لتكون ردفا للبلاغ فى الدفاع عن مبادىء الوفد والرد على خصومه. وتولى طه حسين رئاسة تحرير جريدة "الاتحاد" لسان حال حزب الاتحاد الذى أوحى بتأسيسه الملك فؤاد إثر حل البرلمان؛ ليقف فى وجه الوفد، وواصل العمل فى "السياسة"؛ لأن الأحرار الدستوريين كانوا على وفاق مع حزب الاتحاد؛ إذ كون معهم جبهة ضد حزب الوفد، ثم عاد إلى السياسة بعد توقف الاتحاد (وظل يكتب فيها إلى أن التحق بالوفد سنة ١٩٢٣). وكانت مقالاته فى السياسة والاتحاد هجومًا لا يخلو من العنف والإقذاع والبذاءة أحيانًا على سعد والوفد.

وفى سنة ١٩٢٥ قبل سفر الحكيم إلى باريس صدر كتاب "الإسلام وأصول الحكم" للشيخ على عبد الرازق فأحدث عاصفة هوجاء، فى صفوف السياسيين والمثقفين ورجال الدين، ولكن هذا الحدث الثقافى الخطير وما جره وراءه من ذيول سياسية لم يترك فى نفس توفيق طالب الحقوق، أى أثر ولم يشر إليه فى أى من كتبه التى تناول فيها سيرته الذاتية، فتوفيق كان آنذاك مشغولاً بالمسرح، وإذا كتب شيئًا فلا بد أن يكون فى شأن من شىءون المسرح ينشره فى مجلة "التمثيل" التى كانت تصدر آنذاك، أما شىءون الأدب والفكر فلم تكن تعنيه فى شىء، وحتى طه حسين

الذى بدأ نجمه يعلو قبل رحلة الحكيم الباريسية، سمع به عن بعد، فقد قال وهو فى باريس: "بلغ مسمعى أن شابا أزهريًا مكفوفا نابغًا يهاجم بمقالاته العنيفة علماء الأزهر المتجمدين، دون أن يخطر على بالى أنه بعد نحو عشرة أعوام ستنشأ بينى وبين هذا الأزهرى النابغة صداقة، وسنمرح معًا على جبال الألب، ونسجل معًا هذا المرح فى كتاب "(سجن العمر ٢٤١-٢٤٢) هذا كل ما كان يعرفه قبل سفره إلى باريس عن طه حسين، وقد كانت عناية الدكتور فى المسرح لا تقل عن عنايته هو، إذ نشر الدكتور فى "السياسة"، و"الهلال"قبل سفر الحكيم إلى باريس، ملخصات بارعة وافية لأربع وعشرين مسرحية من عيون المسرحيات التى عرضت أو كانت تعرض على مسارح باريس، ألم يقرأ الحكيم هذه الملخصات، وهو المعروف بنهمه الشديد فى القراءة؟.. لكن يبدو أن إيثارالحكيم للعزلة وابتعاده عن الأوساط السياسية، وتوزيعه الوقت المتاح له للدراسة وكتابة المسرحيات جعله واهى الصلة بما يدور حوله من أحداث أو أنه تعمد أن يكون كذلك ابتعاداً وترفعًا، وعرف كل ذلك معرفة واثقة، ولكنه أهمله على ديدنه فى إغفال ذكر بعض الأحداث والتجارب والشخصيات التى مرت به.

وقد أصدر طه حسين كتابه "فى الشعر الجاهلى" بعد عام من وصول الحكيم إلى باريس، فأحدث ضجة لاتقل عن الضجة التى أحدثها كتاب "الاسلام وأصول الحكم"، ولكن الحكيم لم يلتفت لهذا الحدث أيضًا، ولم يسجل أى شىء عنه فى كتب السيرة الذاتية، مع أن الصحف المصرية بمختلف اتجاهاتها جعلته شغلها الشاغل لما كان له من ملابسات سياسية، وقد كان، كما أعلمنى، يقرأ الصحف المصرية جميعًا فى دار المفوضية المصرية بباريس، أو تأتيه فى البريد الأسبوعى من مصر.

أذكر أننى كنت فى صحبته بعد صدور جريدة "الجمهورية" سنة ١٩٥٤، وخضنا فى حديث عن مواقف الأدباء والمثقفين عامة من الثورة بين مؤيد صادق التأييد، ومتملق غايته التسلق والوصول، ومحبذ منافق يظهر غير ما يبطن، ومحايد صامت إذا سئل عنها لا يبدى ولا يعيد. وذكر لى آنذاك كتاب جوليان بندا "خيانة المثقفين"، وكنت لم أقرأه بعد فنصحنى بقراءته، فحصلت من مكتبة النهضة على نسخة من الترجمة الإنجليزية، وحين قرأته عثرت على سبب من الأسباب التى جعلت الحكيم يعزف عن السياسة، فبندا فى كتابه الذى صدر فى باريس سنة ١٩٢٧، وأحدث ضجة

لاتقل عن الضجة التى أحدثها كتاب "البحث عن الزمن الضائع" لبروست، هاجم المثقفين الذين تورطوا فى التعصب وثبتوا مبادئه ودافعوا عنها لعقيدة من العقائد، قومية كانت أو دينية، أو انخرطوا فى حزب من الاحزاب، أو تصدوا للدفاع عن قضية غير قضية الثقافة، وحذر المثقف من الارتهان، وحثّه على تركيز اهتمامه على القضايا والمبادئ الفكرية والفنية الخالصة. لقد قرأ الحكيم هذا الكتاب، وأعجب به كما أعجب به معاصروه، واستجاب لنصائحه، وخاصة أنه كان يرى المزالق التى حذر منها بندا ماثلة فى مصر: العقاد وطه، وهما فى طليعة مثقفى مصر، يبيعون أقلامهم للأحزاب، وهيكل يضيف إلى تأييده لحزبه، تعصبه الشديد للقومية المصرية، ودعوته الملحة إلى تمصير الأدب اللتين ورثهما عن مدرسة "الجريدة" التى نشأ فى أحضانها، بل ينشىء سنة ١٩٢٦ مجلة أسبوعية ملحقة بالسياسة؛ ليبث فيها آراء مشايعيه وتلاميذه فى تلك الدعوة.

وهنالك كتابان للحكيم يوحى عنواناهما بالعناية بالشىءون السياسية، أحدهما كتبه قبل الثورة الثانية هو "شجرة الحكم" ونشره سنة ١٩٣٨، وهو يتضمن خمسة مشاهد حوارية تقع أحداثها فى الآخرة، هى:"صاحب الدولة وصاحب المعالى"، و"الزعيم الوطنى وكاتم السر"، و"المليونير رئيس الشيوخ والرياضى رئيس الحزب" و "المهندس والمفتى فى الحكم"، و"الخواجة فى جنة عملائه" واتبعها بقصة واقعية وطنية استمدها من الواقع السياسى والاجتماعى فى مصر فى الثلاثينيات . نشرت الحوارات والقصة غفلا من الأسماء ولكنها أوغرت عليه صدر رئيس الوزراء محمد محمود، فأمر بإحالته إلى المعاش، ولكن محمد حسين هيكل وزير المعارف آنذاك، ومحمد حسن العشماوى وكيل الوزارة أقنعاه بالاكتفاء بخصم خمسة عشر يومًا من مرتبه، وبعد عام تقريبا انتقل الحكيم إلى منصب مدير الدعاية فى وزارة الشئون الاجتماعية التى أنشئت فى عهد وزارة على ماهر التى شكلت فى ١٨ أغسطس ١٩٣٩.

الكتاب الثانى الذى يوحى عنوانه بالعناية بشئون السياسة هو كتاب "تأملات فى السياسة" الذى نشره فى سلسلة "كتاب روز اليوسف" وقدم له أحمد بهاء الدين، وهو ليس سوى مجموعة خواطر ومقالات واهية الصلة بالسياسة، تحوم حولها ولاترد، نشرت فى، "أخبار اليوم" بين ١٩٤٥و ١٩٤٨، وفى كتاب" حمارى قال لى" (١٩٤٥).

ولنتذكر أن الحكيم الف كتبه التى تناول فيها سيرته الذاتية بعد عودته من باريس "عصفور من الشرق" سنة ١٩٣٨، و "سجن العمر" سنة ١٩٦٤، و"رحلة الربيع والخريف" سنة ١٩٦٤ ، أما "زهرة العمر" فإذا صدقنا زعمه بأنها فعلارسائل أرسلها إلى صديقه العامل الفرنسى أندريه، فإن معظمها كتب بعد صدور كتاب جوليان بندا؛ ولى فيها رأى ليس هنا موضع الخوض فيه.

٤- تنبيهات ببليوغرافية

أرجو أن يتمخض هذا الأسبوع الذى خصص للاحتفاء بالكاتب المسرحى الأعظم والأشهر والأغزر نتاجًا، وعلم الجيلين الأخيرين من كتاب المسرح العربى إلى جانب ماسيلقى فيه من بحوث ودراسات، عن إقرار صيغة ببليوغرافية متكاملة، لفهرسة كل ما يتصل بحياة أعلام أدبنا الحديث ونتاجهم، وسأقدم فى التنبيهات التالية نموذجًا عمليًا لما ينبغى أن تكون عليه فهرسة الحكيم لعله يساعد على فتح الطريق إلى استدراك ما فات المفهرسين الذين تصدوا لفهرسة أعلامنا، ويعين المفهرسين فى المستقبل على الفهرسة التى تفى بأغراض البحث العلمى، وقبل أن أدخل فى التفاصيل أطرح سؤالاً هو: هل نشرت جميع آثار الحكيم؟ نحن نعرف أنه كتب فى العديد من الصحف والمجلات كمجلتى الشهرية والأسبوعية، وآخر ساعة المصورة، وآخر ساعة، والرسالة والثقافة، والمصور، والأهرام، والحديث الحلبية، والأخبار وأخبار اليوم، وغيرها من الصحف والمجلات فى فترات مختلفة، فهل تضمنت كتبه التى بين أيدينا كل ما كتب. سأشير إلى ما كتبه فى أخبار اليوم فقط، مثلا على غزارة هذا الإنتاج ومانشر منه ومالم ينشر.

التحق الحكيم بالعمل فى دار "أخبار اليوم" بعد استقالته من العمل الحكومى، وبدأ الكتابة فيها منذ العدد الأول فى١١ نوفمبر ١٩٤٤، وتوقف عن الكتابة بعد ١٧ مارس ١٩٥١؛ لأنه عين مديراً لدار الكتب. كتب أثناء هذه المدة أربعمائة وإحدى وثلاثين قطعة بين مقالة وخاطرة ومسرحية. فهل نشرت جميع هذه القطع فى كتب؟ البحث الذى قمت به ينفى ذلك، ثم عاد إلى أخبار اليوم بعد خروجه من الوظيفة، فنشر فيها بين ٨ مايو ١٩٥٤ و١٢ مارس ١٩٥٥، ثلاث مسرحيات وقطعتين: إحداهما

بعنوان "دمى من دمكم" وهى حوار مسرحى بين زوج وزوجه بمناسبة محاولة اغتيال الرئيس عبد الناصر (ع٥٢١-٣٠ اكتوبر ١٩٥٤)، والثانية عن "مراكب الشمس" بتحريض من زميله كمال الملاخ الذى كان حريصًا أشد الحرص على إثبات اكتشافه لمراكب الشمس (ع٥١٠-٤ اكتوبر ١٩٥٤). وعاد مرة ثالثة إلى أخبار اليوم ونشر فيها سنة ١٩٥٨ ثلاث مسرحيات، المسرحيات نشرت جميعًا فى كتب أما المقالات والخواطر فإن عدداً كبيراً منها بقى مكانه فى أخبار اليوم، هذا مثل من الأمثلة: وسأعرض فى ما يلى لبعض نصوصه المسرحية وغير المسرحية، كنماذج لما ينبغى التنبه إليه عند إعداد الفهرسة الشاملة المرجوة.

النصوص المسرحية

مجموع ماوصل إلى علمى من نصوص تمثيلية للحكيم خمسة وتسعون نصًا: منها ثمانية وخمسون كتبها قبل ثورة ١٩٥٢، والباقى بعدها ،تتراوح بين مسرحية كاملة من خمسة أو أربعة أو ثلاثة فصول، أو مسرحية قصيرة من فصل أو فصلين، أو حوارية، ولى على عدد منها بعض التعليقات:

أ- نصوص كتبت فى العشرينيات قبل سفره إلى باريس

سأتجاوز الحديث عن المسرحيات الست الأولى التى كتبها قبل سفره إلى باريس، فقد ذكرت سابقا أن الناقد الحاذق الأستاذ فؤاد دوارة قد وفاها حقها من الدرس والتمحيص، واكتفى بالتعليق الموجز على مسرحية واحدة منها فقط، وهى مسرحية "المرأة الجديدة" التى كتبت ١٩٢٣، ومثلتها فرقة ترقية التمثيل العربى (أولاد عكاشة) سنة ١٩٢٦، وهى آخر ما مثل له من تلك المسرحيات.

المرأة الجديدة: (٣ فصول)

لقد أهمل الحكيم نشر خمسة نصوص من هذه النصوص الستة، واكتفى بنشر "المرأة الجديدة" سنة ١٩٥٢ (كتاب اليوم سبتمبر ١٩٥٢، "ثم فى كتاب "المسرح المنوع" سنة ١٩٥٦)، وقد قابلت النص المطبوع مع نسخة مخطوطة للمسرحية لدى، فوجدت

أنه استبعدت العبارات والألفاظ السوقية الجارحة التى تشبه العبارات والألفاظ التى كانت تتردد آنذاك فى هزليات عزيز عيد والريحانى (مرحلة كشكش بك)، وعلى الكسار، وكانت تلقى قبولا عند الجمهور كما غير بعض المشاهد، وقدم فيها وأخر ومن أطرف التعديلات التى أجراها فيها والتى تدل على شدة حذر الحكيم، تغيير اسم البطل المستهتر الأفاق، فقد كان اسمه نجيب ، فجعله سليمان، لأن المسرحية طبعت بعد الثورة بشهرين،كان محمد نجيب آنذاك الاسم الأبرز بين قادتها.

ب- نصوص كتبت فى باريس

١- أمام شباك التذاكر :"فصل واحد"

كتبها فى باريس بالفرنسية سنة ١٩٢٦، وترجمها أحمد الصاوى محمد، ونشرها فى "مجلتى" (ع٥، ١ فبراير ١٩٣٥)، ثم نشرهاالحكيم فى الجزء الثانى من "مسرحيات توفيق الحكيم،"سنة ١٩٣٧ ثم نشرت فى المسرح المنوع" سنة ١٩٥٦.

٢- بين الحلم والحقيقة: (فصل واحد)

كتبها فى باريس بالفرنسية سنة ١٩٢٦، ثم نشرها مترجمة فى كتاب" عهد الشيطان"١٩٣٨٠).

٣- شهرزاد: (٧مناظر)

كتبها فى باريس سنة ١٩٢٧، قبل أن يكتب "أهل الكهف"، وطبعت فى ٨ مارس ١٩٣٤، بعد "أهل الكهف"، وقدمها المسرح القومى سنة ١٩٦٦.

ج- نصوص كتبت بعد العودة

١- أهل الكهف: (٤ فصول)

كتبها فى الإسكندرية بعد عودته من باريس سنة ١٩٢٨، وطبع منها فى مارس ١٩٣٣ طبعة أنيقة فى مائتى نسخة بمطبعة بنك مصر أهداها إلى عدد من الأدباء. وقد كتب الدكتور طه حسين عنها مقالاً فى مجلة "الرسالة" (ع٩، ١٥ مايو ١٩٣٣، أعيد

نشره فى فصول فى الأدب والنقد"٩٢-٩٨)، وبعد أن أثنى عليها ثناء عطراً ، واعتبرها حادثًا ذا خطر فى الأدب العربى قديمه وحديثه، أشار وهو يتألم أسفًا إلى مأخذين فيها: الأول تلك الأغلاط القبيحة التى يمس بعضها جوهر اللغة ، ويمس بعضها النحو والصرف، ويمس بعضها الأسلوب وتركيب الجمل، وقال: "ولا أتردد فى أن أكون قاسيًا عنيفًا، وفى أن أطلب إلى الأستاذ فى شدة أن يلغى طبعته هذه الجميلة، وأن يعيد طبع القصة مرة أخرى بعد أن يصلح ما فيها من الأغلاط، وأنا سعيد بأن أتولى عنه هذا الاصلاح إن أراد، ولعل ما تكلفه من الطبعة الثانية خليق أن يعظه وأن يضطره إلى أن يستوثق من صوابه اللغوى فيما يكتب قبل أن يذيعه بين الناس.

العيب الثانى الذى أخذه الدكتور طه على "أهل الكهف"، خاص ببناء المسرحية وغلبة الكلام على الفعل المسرحى فيها.

أقف أولاً عند العيب الأول و هو الخاص باللغة: لقد تفضل علىّ سور الأزبكية بنسختين من الطبعة الاولى التى نقدها الدكتورطه، فهالنى ما فيها من الاخطاء اللغوية، وغلبة الركاكة والتفكك، والاضطراب على عباراتها، وقد سارع الحكيم إلى تقويم عبارة المسرحية، واستدراك ما فيها من أخطاء، وأعاد طباعتها فى العام نفسه فى مطبعة الاعتماد، ثم فى لجنة التأليف والترجمة والنشر.

وبالنسبة للعيب الثانى الذى أشار إليه الدكتور طه، وهو ضعف البناء المسرحى وغلبة الكلام على الفعل المسرحى، فإنه عيب ظاهر فى عدد من مسرحيات الحكيم، وخاصة ما يدعى بالمسرحيات الفكرية أو الذهنية. والدكتور طه، كان كما ذكرت آنفا، ذا شغف خاص بالمسرح، لا نجده عند أعلام الأدباء فى عصره، وحين كتب هذا النقد كان قد نشر عروضا نقدية تحليلية بأسلوب بالغ الروعة، لأكثر من خمسين مسرحية فرنسية كان قرأها أو حضر تمثيلها فى مصر أو فى باريس.

مثلت الفرقة المصرية هذه المسرحية من ١٢-١٧ ديسمبر ١٩٣٤ بإخراج زكى طليمات.

٢- الخروج من الجنة: (٣ فصول)

كتبها سنة ١٩٢٨، ونشرت لأول مرة فى "مجلتى" (١٩٣٥) بعنوان "الملهمة"، ثم ضمها الحكيم بعنوانها الجديد إلى الجزء الثانى من "مسرحيات توفيق الحكيم" (١٩٣٧)، ثم فى "كتاب اليوم" (سبتمبر ١٩٥٢) مع مسرحيات أخرى، ثم فى "المسرح المنوع".

٣- سر المنتحرة: (٣ فصول)

كتبت سنة ١٩٢٩ بعنوان "بعد الموت"، ثم نشرت فى الجزء الأول من "مسرحيات توفيق الحكيم" (١٩٣٧) بعنوانها الجديد، ثم فى "المسرح المنوع"، ومثلتها الفرقة المصرية من ٣ إلى ١٠ نوفمبر ١٩٣٧ بإخراج عمر وصفى وغيرت عنوانها إلى "سر المنتحرة".

٤- حياة تحطمت: (٤ فصول)

كتبت سنة ١٩٣٠ ونشرت فى الجزء الثانى من "مسرحيات توفيق الحكيم" (١٩٣٧)، ثم فى "المسرح المنوع" مع مقدمة قدمتها فرقة المسرح الإسكندرى بالإسكندرية بإخراج محمد عبد العزيز بعنوان "القطر فات" سنة ١٩٦٣.

٥- الزمار: (فصول واحد)

كتبت فى طنطا سنة ١٩٣٠. طبعت ضمن كتاب" أهل الفن" (١٩٣٤)، ثم فى الجزء الثانى من "مسرحيات توفيق الحكيم، "ثم فى "المسرح المنوع".

٦- رصاصة فى القلب: (٣ فصول)

نشرت فى مجلتى (١٩٣٤-١٩٣٥)، ثم فى الجزء الأول من "مسرحيات توفيق الحكيم، "ثم فى "المسرح المنوع"، وقدمتها فرقة المسرح الحديث بإخراج كمال ياسين فى موسم ١٩٦٤-١٩٦٥.

٧- نهر الجنون: (فصل واحد)

نشرت فى مجلتى (١٥ يناير ١٩٣٥)، ثم فى الجزء الأول من "مسرحيات

توفيق الحكيم"، ثم فى المنوع "مثلت سنة ١٩٦٩.

٨- جنسنا اللطيف: (فصل واحد)

نشرت بعنوان "بنات بلادى" فى مجلتى (مايو ١٩٣٥)، ثم فى الجزء الثانى من "مسرحيات توفيق الحكيم"، ثم فى المسرح مثلت بدار المرأة (الاتحاد النسائى) سنة ١٩٣٥، وقام بأدوارها شريفة لطفى، ونادية نصيف، وأمينة السعيد، وسليمان نجيب.

٩- مجانى الشعر والأدب فى عصر الرشيد: (فصل واحد)

قدمت فى الاحتفال الذى أقامه الأدباء بدار الأوبرا فى ٢٤ يناير ١٩٣٨ ابتهاجًا بالزفاف الملكى، نشرت فى كتاب "تحت المصباح الأخضر" (١٩٤٢).

١٠- حديث صحفى: (فصل واحد)

مثلت بدار الأوبرا فى حفلة الاتحاد النسائى ١٩٣٨. وقام بأدوارها: أمينة السعيد، وأختها عظيمة، وسليمان نجيب. نشرت فى "كتاب اليوم"، سبتمبر ١٩٥٢، ثم فى "المسرح المنوع".

١١- براكسا أو مشكلة الحكم*: (ط١=٣ فصول، ط٢=٦ فصول)

طبعت سنة ١٩٣٩ فى ثلاثة فصول، ثم أعاد كتابتها بالفرنسية حين كان فى باريس ١٩٥٩-١٩٦٠، مندوبًا لمصر فى اليونسكو، وأضاف إليها ثلاثة فصول أخرى لتتلاءم مع دعوة ثورة ١٩٥٢، وطبعت بالعربية كاملة سنة ١٩٦٠.

١٢- شجرة الحكم: (٥ مشاهد)

خمسة مشاهد حوارية، يليها نص قصصى، نشرت فى "آخر ساعة"(١٩٣٨)، ثم نشرت فى كتاب بعنوان "شجرة الحكم" (١٩٤٥).

١٣- بجماليون: (٤ فصول)

طبعت سنة ١٩٤٢، ومثلت فى الموسم الأول لمسرح الحكيم (١٩٦٣- ١٩٦٤) بإخراج نبيل الألفى.

١٤- أريد هذا الرجل : (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" فى ١٣ أبريل ١٩٤٦، ثم فى مسرح

المجتمع"(١٩٥٠).

١٥- الكنز (فصل واحد).

نشرت فى أخبار اليوم" ٢ نوفمبر ١٩٤٦، ثم فى "مسرح المجتمع".

١٦- لا تبحثى عن الحقيقة: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٢١ يونيو ١٩٤٧، ثم فى "الكتاب الذهبى" لنادى القصة (يوليو ١٩٥٤، ثم فى (المسرح المنوع).

١٧- اللص: (٤فصول)

نشر الفصل الأول منها فى "أخبار اليوم" ٧ ديسمبر ١٩٤٧،ثم نشرت فى "مسرح المجتمع"، ومثلتها الفرقة القرمية بدار الأوبرا من ١٦-٢٥ ابريل ١٩٤٩، بطولة: يوسف وهبى، وإخراج: زكى طليمات.

١٨- ألف ليلة وليلتان: (فصل واحد)

نشرت فى آخر ساعة ١٨ فبراير ١٩٤٨، ولم تنشر فى كتاب.

١٩- الصندوق: (فصل واحد).

نشرت فى "أخبار اليوم" ١٠ أبريل ١٩٤٨، ثم نشرت فى "الكتاب الذهبى" لنادى القصة (يوليو ١٩٥٤)، ثم فى "المسرح المنوع". مثلت ١٩٦٦.

٢٠- ميلاد بطل: (فصل واحد فى منظرين)

نشرت فى "أخبار اليوم"١٩ يونيو ١٩٤٨، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع".

٢١- عرف كيف يموت: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ١٨ سبتمبر ١٩٤٨، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع" مثلت بالإنجليزية فى مسرح الحكيم سنة ١٩٦٥.

٢٢- المخرج: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم"١٨ ديسمبر ١٩٤٨، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع"

(١٩٥٠).

٢٣- **بيت النمل: (فصل واحد)**

نشرت فى "أخبار اليوم" ١٢ مارس ١٩٤٩، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع".

٢٤- **أصحاب السعادة الزوجية: (فصل واحد)**

نشرت فى "أخبار اليوم" ٢٧ أغسطس ١٩٤٩، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع".

٢٥- **النائبة المحترمة: (منظران)**

نشرت فى "أخبار اليوم" ١٠ سبتمبر ١٩٤٩، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع"، ثم فى "الكتاب الذهبى "لنادى القصة (يوليو ١٩٥٤).

٢٦- **حكاية كل كاتب: (فصل واحد)**

نشرت فى "أخبار اليوم ٥ نوفمبر ١٩٤٩ (لم تنشر فى أى كتاب).

٢٧- **الحب العذرى: (فصل واحد)**

نشرت فى "أخبار اليوم" ٣ ديسمبر ١٩٤٩، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع "، ثم فى كتاب الحب (الشركة العالمية للكتاب، ١٩٧٣)، ومثلتها فرقة المسرح الحديث مع ثلاث مسرحيات أخرى فى موسم ١٩٥٢-١٩٥٣، بإخراج سعيد أبو بكر.

٢٨- **بين يوم وليلة: (منظران)**

نشرت فى "أخبار اليوم" ٤ فبراير ١٩٥٠، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع"، وفى "الكتاب الذهبى "لنادى القصة (يوليو ١٩٥٤). مثلت سنة ١٩٦٦.

٢٩- **عمارة المعلم كندوز: (فصل واحد)**

نشرت فى "أخبار اليوم" ٤ مارس ١٩٥٠، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع" مثلت ١٩٥٤.

٣٠- **العش الهادئ: (٤ فصول)**

نشرت فى "أخبار اليوم" ٥ أغسطس ١٩٥٠ (الفصل الاول)، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع، ثم فى "الكتاب الفضى"لنادى القصة، ومثلتها فرقة المسرح الحديث

١٩٥٤ ، بعد أن طلب من يوسف أدريس إعادة كتابتها بالعامية.

٣١- لو عرف الشباب: (أربعة فصول)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٨ أبريل ١٩٥٠ (الفصل الأول فقط)، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع"، ثم فى "الكتاب الفضى" لنادى القصة، مثلتها فرقة المسرح الحديث ١٩٦٢ ، بعد أن طلب الحكيم من مخرجها نور الدمرداش إعادة كتابتها بالعامية.

٣٢- ساحرة: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٦ مايو ١٩٥٠ ، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع".

٣٣- أعمال حرة: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٣ يونيو ١٩٥٠ ، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع"، ومثلتها فرقة المسرح الحديث فى موسم ١٩٥٢-١٩٥٣ ، بإخراج سعيد أبو بكر.

٣٤- الجياع: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٨ يوليو ١٩٥٠ ، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع"، ومثلت فى موسم ١٩٦٤-١٩٦٥ مع مسرحية "مصير صرصار".

٣٥- مفتاح النجاح: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٩ سبتمبر ١٩٥٠ ، ثم فى "مسرح المجتمع".

٣٦- الرجل الذى صمد: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٧ أكتوبر ١٩٥٠ ، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع"، ومثلتها فرقة المسرح الحديث مع ثلاث مسرحيات أخرى فى موسم ١٩٥٢-١٩٥٣.

٣٧- أغنية الموت: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ١١ نوفمبر ١٩٥٠ ، ثم نشرت فى "مسرح المجتمع" مثلت ١٩٦٦.

٣٨- لكل مجتهد نصيب: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٩ ديسمبر ١٩٥٠ ، ثم نشرت فى "الكتاب الذهبى" لنادى القصة. يوليو (١٩٥٤)، ثم فى "المسرح المنوع".

٣٩- دقت الساعة: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٦ يناير ١٩٥١، ثم نشرت فى الكتاب الذهبى" لنادى القصة (يوليو ١٩٥٤)، ثم فى "المسرح المنوع".

٤٠- الشيطان فى خطر: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ١٠ ديسمبر ١٩٥١، ثم نشرت فى "الكتاب الذهبى" لنادى القصة (يوليو ١٩٥٤)، ثم فى "المسرح المنوع".

٤١- بين الحرب والسلام: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ١٠ مارس ١٩٥١، ثم نشرت فى "الكتاب الذهبى" لنادى القصة (يوليو ١٩٥٤)، ثم فى "المسرح المنوع".

نصوص كتبت بعد الثورة:

١- الأيدى الناعمة:(٤ فصول)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٨ . ١٥ . ٢٢ . ٢٩ مايو ١٩٥٤. ثم نشرت فى كتاب مستقل سنة ١٩٥٤، ثم نشرت فى "المسرح المنوع" مثلها المسرح القومى سنة ١٩٥٥ بإخراج يوسف وهبى.

٢- صاحبة الجلالة: (٥ فصول)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٤ . ١١ . ١٨، ٢٥ ديسمبر ١٩٥٤، ٢٥ يناير، ٢ فبراير ١٩٥٥، ثم نشرت فى "المسرح المنوع"، ثم فى "كتاب الحب" (الشركة العالمية للكتاب ١٩٧٣).

٣- نحو حياة أفضل: (فصل واحد)

نشرت فى "أخبار اليوم" ١٢ مارس ١٩٥٥، ثم نشرت فى "المسرح المنوع".

٣- إيزيس:

نشرت سنة ١٩٥٥، ومثلها المسرح القومى بإخراج نبيل الألفى ١٩٥٧.

٥- الصفقة: (٣ فصول)

نشرت سنة ١٩٥٦، ومثلها المسرح القومى بإخراج فتوح نشاطى ١٩٥٧.

٦- رحلة إلى الغد: (٤ فصول)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٢٥ يناير ١، ٨، ١٥، فبراير ١٩٥٨، ثم نشرت فى سلسلة "الكتاب الفضى" لنادى القصة، ثم ضمن كتاب "العالم المجهول (الشركة العالمية للكتاب١٩٨٤).

٧- لعبة الموت: (٤ فصول)

نشرت فى "أخبار اليوم" ٢١، ٢٨ يونيو ٥، ١٢ يوليو ١٩٥٧. أعادكتابتها ونشرها فى ٦ فصول ١٩٥٨ بعنوان "لعبة الموت أو الموت والحب".

٨- أشواك السلام:

نشرت فى "أخبار اليوم "٨، ١٥، ٢٢، ٢٩ نوفمبر ١٩٥٨. ثم نشرت فى سلسلة" الكتاب الفضى" لنادى القصة.

٩- السلطان الحائر: (٣ فصول)

كتبت بالفرنسية أولاً أثناء اقامته فى باريس ١٩٥٩، ونشرت بالعربية سنة ١٩٦٠، مثلها المسرح القومى بإخراج فتوح نشاطى ١٩٦٢.

١٠- يا طالع الشجرة: (فى قسمين)

نشرت سنة ١٩٦٢، مثلها مسرح الجيب بإخراج سعد أردش سنة ١٩٦٤.

١١- الطعام لكل فم:

نشرت فى الأهرام سنة ١٩٦٣، وطبعت فى ذلك العام. نشرتها الشركة العالمية للكتاب سنة ١٩٨٤ بعنوان "سميرة وحمدى". مثلها المسرح القومى سنة ١٩٦٤، بإخراج محمد عبد العزيز.

١٢- رحلة صيد: (فصل واحد)

نشرت فى "الأهرام" ١٩٦٤، ونشرت فى كتاب "رحلة الربيع والخريف" ١٩٦٤،ونشرتها الشركة العالمية للكتاب سنة ١٩٨٤ فى كتاب بعنوان " مع الزمن" الذى حل محل عنوان الكتاب السابق.

١٣-رحلة القطار: (فصل واحد)

نشـرت فى "الأهرام" ١٩٦٤، ثم نشـرت فى كـتـاب رحلة "الربيـع والخـريف" ونشرتها الشركة العالمية للكتاب "مع الزمن". مثلت سنة ١٩٦٦.

١٤- شمس النهار: (٣ فصول)

نشرت فى "الأهرام" ١٩٦٤، ثم طبعت سنة ١٩٦٥، نشرتها الشركة العالمية للكتاب سنة ١٩٨٤ بعنوان "شمس وقمر"، وقدمها المسرح القومى بإخراج فتوح نشاطى ومثلتها فرقة الإسماعيلية المسرحية باللغة العامية بإخراج أحمد حسن الشرقاوى.

١٥- مصير صرصار: (فصلان: الصرصار ملكًا، وكفاح الصرصار)

نشرت فى "الأهرام" ١٩٦٥، وقدمها مسرح الحكيم مع مسرحية "الجياع" بإخراج حسين جمعة سنة ١٩٦٥، وقد طلب الحكيم من الدكتورة لطيفة الزيات إعادة كتابتها بالعامية لهذا العرض.

١٦- الورطة:

نشـرت فى "الأهرام" ١٩٦٥، وطبـعت فى كـتـاب سنة ١٩٦٦، وألحق بهـا خـاتمة عن لغة المسرح ومحاولاته فيها. قدمها المسرح الحديث بإخراج حسين كمال فى موسم ١٩٦٩.

١٧- بنك القلق:

مسراوية (مسرحية ورواية) طبعت ١٩٦٧. ونشرتها دار الكتاب اللبنانى، الشركة العالمية للكتاب بعنوان "القلق" سنة ١٩٧٥.

١٨- لزوم ما لايلزم: (٣ مشاهد)

نشرت فى "الأهرام" ١٩٧٠، وقد نسبت إلى أديب شاب. المشهد الأول حوار يدور بكلمة واحدة، والمشهد الثانى حوار يدور بكلمتين، والمشهد الثالث حوار يدور بثلاث كلمات (تجربة فنية).

النصوص غير المسرحية:

١- عهد الشيطان:

طبعت سنة ١٩٣٨، وفى طبعة ١٩٤٢ أضاف إليها قطعتين هما: "راديوم السعادة" و "عدو إبليس"، وسمى الطبعة الثالثة (دار الهلال د.ت) "مدرسة الشيطان" وغير عنوانين من عناوين قطعها وأضاف إليها "راقصة المعبد".

٢- تحت شمس الفكر:

الطبعة الأولى سنة ١٩٣٨، وتضم ١٧ قطعة، والطبعة الثانية سنة ١٩٤١، وقد زاد عليها ٢٢ قطعة، ونشر بعضها فى مجلة الرسالة.

٣- راقصة المعبد:

طبعت سنة ١٩٣٩ بهذا العنوان، وكان قد بدأ نشرها فى "مجلتى" (١، ١٥ ديسمبر ١٩٣٦، ١٧ يناير ١٩٣٧) بعنوان "عدو المرأة" ثم توقف عن الكتابة، وأعاد كتابتها وأكملها ونشرها بهذا العنوان. وفى هذه القصة عبر عن اعتناقه مبدأ "الفن للفن" الذى أكده فى "عهد الشيطان" و "بجماليون" و "الرباط المقدس".

٤- سلطان الظلام:

طبعت سنة ١٩٤١، أضاف إليها فى الطبعة الثانية (١٩٤٢) عددا من القطع.

٥- حمارى قال لى:

خواطر نشر بعضها فى أخبار اليوم من ١ نوفمبر ١٩٤٤ إلى ١١يناير ١٩٤٧. طبع الكتاب فى سنة ١٩٤٥ وفى ١٩٤٧/٣/٢١.

٦- من البرج العاجى:

خواطر نشرها فى "الرسالة " من ١٧ يناير ١٩٣٨ حتى ٢٦ يونيو ١٩٣٨، بلغ عددها ٤٣ خاطرة، ضم الكتاب منها أربعين خاطرة فقط وأضاف عليها ١٣ خاطرة لم تنشر. طبع الكتاب سنة ١٩٤١ بهذا العنوان المتواضع، وكان عنوانه الأول فى مجلة الرسالة": من برجنا العاجى".

٧- تحت المصباح الأخضر:

خواطر نشرها فى "الثقافة" من ٣ يناير إلى ٢٣ يونيو ١٩٣٩، بلغ عددها ١٥. ضم الكتاب عشرا منها. وأضاف عليها خاطرتين. وكان عنوانها فى مجلة "الثقافة": "تحت مصباحى الأخضر".

٨- عصا الحكيم:

خواطر نشر منها ٧٢ خاطرة فى "أخبار اليوم" من ٥ نوفمبر ١٩٤٩ حتى ١٧ مارس ١٩٥١، ضم الكتاب أربعًا وستين منها، واضاف إليها عشراً، طبع الكتاب سنة ١٩٥٤.

٩- تأملات فى السياسة:

طبع سنة ١٩٤٥. وهو يضم خواطر ومقالات كتب بعضها سنة ١٩٤١ وأعاد نشرها فى "سلطان الظلام" (١٩٤١) مما نشر فى كتاب "حمارى قال لى" (١٩٤٥) ومقالات نشرت فى "أخبار اليوم" بين ١٩٤٦و ١٩٤٨.

١٠- أدب الحياة:

نشرته الشركة العالمية للطباعة والنشر سنة ١٩٥٩ وهو يضم فى طياته مقالات نشرت فى كتاب :فن الأدب" (١٩٥٢).

١١- قلت ذات يوم :

نشر سنة ١٩٧٠، وهو يضم مقالات نشرت فى "أخبار اليوم" و "آخر ساعة ". فى فترة عمله بدار" أخبار اليوم" ونشرت بعض مقالاته فى "تأملات فى السياسة" و "أدب الحياة".

١٢- ثورة الشباب:

نشر سنة ١٩٧٧، وكان قد نشر ثلاثًا من مقالاته فى "أدب الحياة" وواحدة فى "تحت شمس الفكر"

١٣- مصر بين عهدين :

ذكريات عن رحلته إلى باريس مع زوجه ١٩٥٩-١٩٦٠، وعن حياته السابقة فيها وفى مصر، ألحقها بقطعة "العوالم" من كتاب "أهل الفن" ، وعدد من رسائله فى "زهرة العمر"، وقد أرخ بعضها لأول مرة.

ملحق:

خلاصة هذه التنبيهات:

تاريخ حياته: كتابة سيرة كاملة موثقة بالتواريخ والمراجع عن حياة الحكيم.

مؤلفاته :

١- إعداد قائمة كاملة بمؤلفاته بطبعاتها المختلفة فى مصر والعالم العربى.

٢- التنبه إلى الملحوظات التى أوردتها فى عرضى لبعض النصوص، والتى تدور حول اختلاف الطبعات وتداخلها.

فى النصوص المسرحية:

١- التنبه إلى لغة التأليف (أمام شباك التذاكر) وبين الحلم والحقيقة" والفصول الثلاثة التى زيدت على الطبعة الاولى من "براكسا" والسلطان الحائر"، كتبت جميعًا بالفرنسية أولاً).

٢- التنبه إلى تاريخ التأليف.

٣-التنبه إلى تاريخ النشر (فى مجلة أو صحيفة أولا، ثم فى كتاب) مثلاً "تأملات فى السياسة": طبع سنة ١٩٥٤، وهو مجموعة مقالات نشرت فى "أخبار اليوم" بين ١٩٤٦ و ١٩٤٨ ". قلت ذات يوم "نشر سنة ١٩٧٠ وهو مجموعة مقالات وخواطر مما نشره فى "أخبار اليوم" و "آخر ساعة " فى الأربعينيات.

٤- التنبه إلى إعادة الكتابة(المرأة الجديدة" "وبراكسا "، "ولعبة الموت ".

٥- تغيير العناوين: (الملهمة"= الخروج من الجنة"، وبعد الموت"= سر المنتحرة"، "حياة

تحطمت"= القطر فات".

٦- تغيير اللغة من الفصحى إلى العامية (العش الهادئ"= طلب من يوسف إدريس كتابتها بالعامية، لو عرف الشباب = طلب من مخرجها نور الدمرداش إعادة كتابتها بالعامية، مصير صرصار = طلب من الدكتورة لطيفة الزيات إعادة كتابتها بالعامية وقد مثلت جميعًا، "شمس النهار: مثلتها فرقة الاسماعيلية المسرحية بعد أن أعيدت كتابتها بالعامية).

فى النصوص غير المسرحية

١- التنبه إلى تواريخ النشر فى الصحف والمجلات ثم تاريخ الطباعة، مثلا: "تأملات فى السياسة": طبع سنة ١٩٥٤، وهو مجموعة مقالات نشرت فى "أخبار اليوم" بين ١٩٤٦ و ١٩٤٨، و"قلت ذات يوم "نشرت سنة ١٩٧٠، وهو مجموعة مقالات وخواطر مما نشره فى "أخبار اليوم" و "آخر ساعة" فى الأربعينيات.

٢- التنبه إلى اختلاف محتوى الطبعات (عهد الشيطان الطبعة الثانية أضاف إليها قطعتين، "تحت شمس الفكر" زاد فى الطبعة الثانية ٢٢ قطعة).

٣- التنبه إلى اختلاف العناوين (عدو المرأة = راقصة المعبد، عهد الشيطان عنوانها فى طبعة دار الهلال: " مدرسة الشيطان"، من "برجنا العاجى" أصبح عنوانها من "البرج العاجى " تحت مصباحي الأخضر "= تحت المصباح الاخضر".

تنبيهات عامة

١- ما مثل من مسرحياته فى مصر والعالم العربى بالتفصيل (الفرقة ، المخرج، الممثلون، المسرح، التاريخ ، وما كتب عنها من نقد).

٢- أعماله التى تحولت إلى أفلام سينمائية بالتفصيل.

٣- أعماله التى تحولت إلى مسلسلات تليفزيونية بالتفصيل.

٤- ما كتب عنه وعن مسرحياته وسائر كتبه من مقالات فى مصر والعالم العربى.

٥- ماكتب عنه من كتب فى مصر والعالم العربى.

٦- ماكتب عنه من رسائل جامعية فى مصر والعالم العربى.

٧- ماترجم من مؤلفاته إلى اللغات الأجنبية .

٨- ما مثل من مسرحياته خارج العالم العربى.

٩- ما كتب عنه وعن مسرحياته وسائر كتبه من كتب ومقالات باللغات الأجنبية.

١٠- ما كتب عنه من رسائل جامعية فى الجامعات الأجنبية.

(فيما يتصل بما كتب عنه فى اللغات الأجنبية لدى ما يقرب من مائتى بطاقة تضم إشارات إلى ماكتب عنه أو ترجم له ، منها ست عشرة رسالة جامعية).

وحبذا لو تبع ذلك كله فهرس تحليلى عام للأعلام والكتب والموضوعات، يضم أسماء الاعلام من مؤلفين وأدباء وفنانين وممثلين، وعناوين الكتب التى قرأها واقتبس منها، والموضوعات التى تعرض لها وعالجها فى كتبه ومقالاته.

المراجع

رجعت فى هذا البحث إلى جميع نتاج الحكيم، وإلى بعض كتبى وبحوثى، ومنها: كتاب" المسرحية فى الأدب العربى الحديث " (١٩٥٦ وبعدها) ، وكتاب "المسرحية فى الأدب العربى الحديث- عصر حجازى وأبيض ، القسم الأول: المسرح الغنائى "بيروت ١٩٨٥" ودراسة بعنوان "المسرح الكوميدى فى مصر ١٩٠٥-١٩٢٠"، نشرت فى مجلة " الأبحاث "الجامعة الأميركية فى بيروت، حزيران (يونيو) ١٩٦٩، ص ١٩٦٩ ، ص١٣٧-١٨٨. وكتاب "فى الطريق إلى الأصالة والابتكار:" التكوين الفنى لتوفيق الحكيم (بيروت ١٩٨٥)، وانظر مراجعه، فهى مراجع لما جاء فى هذا البحث أيضًا.

الهوامش:

- شاهدنا بعد كتابة هذا البحث وتسليمه إلى لجنة الاحتفال بطاقة هوّية الأستاذ حسين توفيق الحكيم، وفيها أنه ولد فى ١١/١٠/١٩٠٢، ورقمها ١٠٣٥٠، وهى صادرة عن محرّم بك بالإسكندرية.

- مراجع السيدة الذاتية للحكيم التى رجعت إليها هى «سجن العمر» و«زهرة العمر» و«عصفور من الشرق»، وفصول وفقرات من مقالات نشرها فى كتبه الأخرى مثل: «مصر بين عهدين» تتناول بعض تجاربه فى الحياة والفن.

- ظن البعض أن عنوان المسرحية هو «شهرزاد»، وأن ثمة خطأ فى الإعلان جعله «شهوة زاد». والمؤكد لدينا أن عنوان المسرحية هو العنوان الذى أثبتناه.

- فى الجزء الرابع من المؤلفات الكاملة التى نشرتها مكتبة لبنان كتاب له بعنوان «شجرة الحكم السياسى» صرح فيه بأسماء الشخصيات التى عناها فى حوارياته، وهى: إسماعيل صدقى وتوفيق دوس فى الأولى، والنحاس ومكرم عبيد فى الثانية، ومحمد محمود خليل وأحمد ماهر فى الثالثة، وحسين سرى وعبد الحميد بدوى فى الرابعة، والمندوب السامى البريطانى فى الخامسة.

توفيق الحكيم والرؤية الواقعية في مسرحيتي "أغنية الموت" و"الطعام لكل فم".

وطفاء حمادي

حين يتعلق الأمر بإبداع توفيق الحكيم ينعقد النقد على جدلية العلاقة بين الفكر والفن، ويرصد مواقف الحكيم فى تلاؤمها واتساقها، أو فى تناقضها ضمن إطار العلاقة مع الواقع، وهذا ما نسعى إليه عندما نقرأ إبداعه ونتبحر فى كتاباته المتعددة والمتنوعة بين النظرية النقدية، وبين المؤلفات المسرحية والروائية؛ لتحديد موقف من رواية، أو نص مسرحي، يكشفان عن رؤية واضحة ومتسقة لكاتب تتعقبه شىءون حياة الناس وشجونهم وهواجسهم، وتشكل جزءاً كبيراً من اهتمامه الذى يكبر حتى يطول المجتمع بأسره، ومن التزامه بكل قضايا عصره الفكرية والفنية والاجتماعية ومن التفاته نحو تطورات العصر العلمية ولهذا يقول: «ما من فنان- أيًا كان- يمكنه أن يتنصّل من مسئوليته نحو عصره ومجتمعه، وأنا شخصيًا لا استطيع أن أتصور فنانًا بهذا الشكل فى عصرنا الحالى»[1].

وقد عبّر عن ذلك فى كل مراحل كتاباته فى المسرح الذى صنفه النقاد والباحثون صنفين: الصنف الأول: سمّى بالمسرح الذهنى، والصنف الثانى: سمى بالمسرح الاجتماعى أو بمسرح المجتمع، ولكن هذه التصنيفات لم تتمكن من تجزئة فكر الحكيم؛ فبدا فى المسرح الاجتماعى أو مسرح المجتمع وكأنه استمرار لفكره الذى جسده فى مسرحه الذهنى، لا بل وتطوير له.

وكان كل صنف من هذين المسرحين يعكس واقع المراحل التاريخية وينتمى إليها فمسرحه الفكرى والذهنى مثلاً، كان يعكس كل التأثيرات التى تلقاها الحكيم من

الخارج فى أثناء إقامته فى باريس للاختصاص، أما مسرحه الاجتماعى الذى كتبه فى الخمسينيّات من هذا القرن، فقد تمكن فيه من تجسيد استجابته لمتطلبات المرحلة السياسية والاجتماعية، من خلال رؤية اجتماعية واقعية.

لقد اقترب الحكيم من هذه القضايا، ولكنه آثر أن يغوص على بنية مجتمعه الريفى فاخترق حجبه، معتبراً أن بداية التغيير والإصلاح لاينبغى أن ينطلقا من المجتمع المدينى فقط، بل أيضًا من المجتمع الريفى الذى تشتد حاجته إلى العدل الاجتماعى، كون هذا الريف هو خزان العادات والتقاليد التى تشكل مصدر التخلف وبؤرته؛ لهذا أراد النفاذ إلى هذا المجتمع الريفى والكشف عن قضاياه الاجتماعية ويقول فى ذلك:

«إن الأديب والفنان الذى ينفذ إلى التصوير الدقيق للحى، والقرية، والمدينة نفوذه إلى روح مشكلاتها العامة لا الخاصة بكل شخصية من شخصياته؛ ليخرجك بعد مطالعة تصويره الممتع للبيئة والناس بشىء أكثر من مجرد تصوير أمكنة وحوادث وأشخاص، شىء يمس قضية عامة تتصل بوضع هذه الجماعة البشرية فى الظروف المحيطة بها»[٢].

من هذا المنطلق تطلع الحكيم إلى قضايا مجتمعه البشرية المدينية والريفية، ولكنه لم يكتف بطرح القضايا المثارة بشكلها العلنى والمتداول، بل راح ينقب ويبحث ويستطلع قضايا أكثر مأساوية وأشد تأثيراً فى تكوين بنية الوعى لدى الفلاحين فى الريف مثلاً، فخصص لهذا الريف كتابًا روائيًا وعدداً من النصوص المسرحية التى جعل منها وسيلة فنية تهدف إلى الكشف عن واقع هؤلاء الناس، وأعلن هذا الموقف أو الهدف فى كتابه «يوميات نائب من الأرياف» ألفه عام ١٩٣٧، الذى كان عبارة عن معايشة يومية للريف مارسها توفيق الحكيم عندما عمل محققًا فى الإسكندرية وفى المناطق الريفية البعيدة فى الفترة الممتدة ما بين عامى ١٩٢٧ و١٩٣٤[٣].

كما شكلت هذه المعايشة المنطلق الميدانى لنصوصه المسرحية لاسيما نص «أغنية الموت»، و«الصفقة»، و«المزمار»، وأظهرت هذه النصوص وخاصة نص «أغنية الموت» بعضًا من أسباب القهر والتخلف المعشّشة فى عقول هؤلاء الفلاحين والمنعكسة على سلوكهم ومسار حياتهم، واعتبر توفيق الحكيم أن خلاصهم منها يكمن فى [illegible] العدل

الاجتماعى لهم، وتناول الحكيم فى مسرحيته هذه القصة التى استأثرت باهتمام المثقفين والكتاب العرب فى مرحلة الستينيات.

شكلت هذه القضية أيضًا محوراً لمسرحيتين، هما: «أغنية الموت» و«الطعام لكل فم» اللتين اخترناهما موضوع دراستنا حيث نجد أن تحقيق العدل الاجتماعى اتخذ مستويات متنوعة:

فى «أغنية الموت» اتخذ تحقيق العدل الاجتماعى وجه القانون والعلم اللذين يحاربان الجهل والانتقام أى الثأر.

وفى «الطعام لكل فم» اتخذ تحقيق العدل الاجتماعى وجه العلم والاختراع والقانون ويحارب هذا الوجه الجهل والجوع والانتقام، ونعمد فى دراستنا إلى قراءة نقدية لهاتين المسرحيتين معتمدين عنصرين ننطلق منهما:

١- البنية الفنية فى كل من النصين.

٢ - الرؤية الإبداعية فى كل منهما.

أ-١- البنية الفنية فى «أغنية الموت»

تشكل هذه المسرحية واحدة من المسرحيات ذات الفصل الواحد التى جمعها الحكيم فى كتابه «مسرح المجتمع» ونشرها عام ١٩٥٠، ولم تحظ هذه المسرحية حسب المراجع والمصادر التى تمكنا من الاطلاع عليها، بالدراسة والنقد، مثلما حظيت المسرحيات الاجتماعية والذهنية الأخرى التى كتبها توفيق الحكيم سوى ما أشار إليه الكاتب محمود أمين العالم فى كتابه: توفيق الحكيم مفكراً وفنانًا، حيث اعتبر هذه المسرحية: «من أرفع وأجمل مسرحيات الحكيم الاجتماعية، سواء من الناحية الفنية والمضمونية، إنها تصوير رائع لمحنة الثأر فى صعيد مصر»(٤).

وكذلك أشار إليها الباحث أحمد عثمان فى كتابه «المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم»(٥).

و«أغنية الموت» تمثيلية من فصل واحد، والتمثيلية ذات الفصل الواحد تقوم على تصوير المجتمع فى أوضاعه العديدة والمختلفة، و«أغنية الموت» كما صنفها

محمد مندور تمثيلية اجتماعية ملتزمة مثل: «الأيدى الناعمة»، و«الصفقة»، أما مظاهر الاختلاف بين «أغنية الموت» وبين المسرحيات الأخرى فيكمن فى أنها تدور حول تصوير الواقع فى الريف من خلال العادات والتقاليد التى تحكم سلوك الفلاحين، وقد اختار الحكيم من هذه العادات الثأر، هذه العادة الدموية التى تستشرى فى الريف المصرى وهى ظاهرة من مظاهر التخلف، وجسدها فى نص مسرحى يدور حول مقتل أحد الفلاحين فى الريف المصرى، تاركًا وراءه طفلاً أرسلته أمه إلى القاهرة؛ ليتربى هناك ويتعلم ويتخرج شيخًا من جامعة الأزهر، بعد مضى سبعة عشر عامًا حيث تنتظره والدته بفارغ الصبر؛ ليثأر للعزايزة من قتلة أبيه الطحاوية، يرفض الثأر لأبيه؛ لأنه قصد الريف بعد إتمام دراسته، بهدف تطوير أساليب معيشة الفلاحين والسعى نحو تأمين ظروف معيشية أفضل لهم، وليس من أجل الثأر وتعزيز هذه العادة والانجراف وراءها، وتصر المرأة «عساكر» على الثأر لزوجها ويصر الابن «علوان» على عدم القتل، ثم يهم بالعودة إلى القاهرة، لكن الأم لاتستسلم، فترسل «صميدة» ابن عم علوان وابن أخ القتيل لقتل ابنها علوان تجنبًا للعار الذى سيلحق بالعزايزة؛ لأن علوان رفض الثأر لأبيه أى تحقيق العدل للعزايزة.

تنتمى هذه المسرحية إلى نوع المسرح الاجتماعى، إذ تبنت أسلوب المسرح الواقعى الذى عالج أفكاراً وقضايا اجتماعية من خلال بناء واقعى يعتمد على: العرض، فالأزمة والانفراج. واعتمد الحكيم، من خلال تبنيه لقضية اجتماعية تندرج ضمن قضايا العادات والسلوك، على بنية نص مسرحى تشتبك عناصره فى صراعات متعددة المستويات، وانجلت فى هذا النص على الشكل التالى:

- صراع بين الأمومة والتقاليد: أى بين الأم عساكر وإحساسها بأمومتها وبين واجبها المتمثل بالحفاظ على العادات والتقاليد.

- الصراع ضمن المفاهيم الواحدة: أى الصراع ضمن المفهوم الذكورى نفسه وينجلى على صورة:

- الصراع بين الجهل والعلم: الجهل المتمثل بالتقاليد، والعلم المتمثل برفض هذا التقليد ورفض هذه العادة.

صاغ الحكيم هذه الصراعات فى إطار تكوينه لشخصيات تحمل مفاهيمها وأفكارها الخاصة: عساكر المرأة الحاملة للتقاليد والمتشحة بالسواد؛ حتى يتم الثأر لزوجها، وعلوان «الابن» الشيخ الأزهرى الذى يحلم: «بأن يعيش أهلنا فى الريف كما يعيش الآدميون»[٦].

ومبروكة وصميدة الفلاحان، الحاملان لهذه التقاليد والعادات، واللذان يبدوان شخصيتين ثانويتين تضيفان إلى الصراع والحدث عناصر داعمة، لاسيما صميدة الذى سيقتل علوان؛ لأنه لن يثأر لأبيه.

وتعتبر شخصية علوان شخصية درامية مستقلة، تعبر عن آرائها وتتخذ قراراتها وهى تشكل طرفًا أساسيًا فى الصراع الذى يحتدم ويبلغ أقصاه؛ لأنه صراع بين شخصيتين أى طرفين متعادلين فى الجهل والعلم:

- طرف الجهل عساكر، وصميدة، ومبروكة: حاملو العادة والتقاليد (الجهل وتحقيق العدل عن طريق الثأر).

- طرف العلم علوان: حامل العلم وفكرة تحقيق العدل عن طريق القانون.

إذن ينطوى هذا الصراع بين الشخصيات الأربع على مفارقة درامية تنبنى على صراع بين إرادتين وبين مفهومين للحياة: علوان: «يرفع رأسه» أقول إنى ما جئت إلا لأبصر الحياة وأحمل لكم الحياة.

عساكر: هذا ما صبرنا عليه ترقبًا له سبعة عشر عامًا والعزيزية كلهم أموات... فى انتظار مجيئك لترد لهم الحياة[٧].

- صراع الشخصيات: تبدو قدرة الحكيم فى هذا النص من خلال تصوير مزايا الشخصيات وعكس قيمها ومفاهيمها، وهو بذلك يقوم بتصوير حياة الريف بكل ما تنطوى عليه من تناقضات، إنه يصور السمات الأساسية للبنى الاجتماعية ووجدانية الانفعالات الفردية والشخصية فى الريف[٨].

أى أن صميدة ومبروكة وعساكر يسلكون سلوكًا يتولد من الظروف والبيئة الاجتماعية، وهم متمسكون به ومصرون على الثأر؛ لأن هذه العادة الاجتماعية تتمتع

بسلطان يفوق سلطان الدين والقانون، وقد رسم الحكيم هذه الشخصيات واستمدها من البيئة فى تلاحمها المتطور وحدد لكل منها كيانها الذاتى، كما نرى فى هذه المسرحية أن الحكيم لايقيم مسرحه داخل الذهن ولم يجعل من الشخصيات أفكاراً تتحرك فى المطلق، لا بل هى الشخصيات نفسها التى تم الكشف عن طبيعتها الحقيقية بوساطة التناقض والتباين، فضلاً عن أنه لم يولد تفاعلاً وتأثيراً متبادلاً بين الشخصيات طرفى الصراع:

الطرف الأول- علوان

الطرف الثانى- عساكر، وصميدة، ومبروكة.

ذلك لأن هناك صراعًا مأساويًا يصور محنة الفلاحين فى الريف فى ظل سيطرة العادات، ويعمق تصوير هذه المحنة عندما تصير محنة المرأة/الأم نفسها التى تقارب هنا شخصية نمطية تحمل التقاليد والعادة وتدافع عنهما بكل جدية، جزءاً من كل إنسان حامل لهذه العادة، فمن هذا النص تعتبر هذه المرأة العمود الفقرى للحدث ولتطويره ولربطه بالشخصيات الأخرى، وتمثل صراعًا ينطلق من وعيها ومن مفهومها عن العدل الاجتماعى الذى تبحث عنه (عساكر وعلوان).

وانجلى هذا الصراع فى هذه المسرحية من خلال بناء شكلى يختار الصورة الملائمة للكشف عن رؤية كاتبها: ولعل رؤية الكاتب أى تحديد مفهومه للعدل (الحكيم والنيابة) طَبَعا المسرحية بطابع الجدل العقلى والحوار المتناقض؛ مما أضفى على المسرحية التوتر الدرامى وتجسد ذلك فى المشاهد التى جمعت بين علوان وأمه عساكر من خلال حوارهما المتعلق بمفهوم كل منهما للعدل، إنه حوار انحاز إلى المستوى الواقعى وذلك انسجامًا مع نمط البناء الشكلى لهذه المسرحية التى اتكأت على الواقعية الاجتماعية، أى حوار استخدم فيه الحكيم أسلوبًا مباشراً فى أغلب مشاهد المسرحية:

«عساكر: فليعلموا أن ابن القتيل لم يزل حيًا... لم يبق هناك خوف عليه وقد بلغ مبلغ الرجال... لست أنا الآن التى تخاف... بل هم الذى يؤرق أجفانهم الحزن... لقد انتظرت طويلاً... سبعة عشر عامًا أعدها ساعة بساعة...»[٩].

كما أن الحكيم لم يلجأ إلى رموز أو تجريد فى التعبير (وهذا ما يدل على تخلى الحكيم عن أسلوبه الذى استخدمه فى أعماله السابقة، فقد استعان بأسلوب يدل على معرفة الحكيم بالقانون، كونه رجل قانون).

«علوان: ما هو الدليل... هل حصل تحقيق فى هذه الجريمة.

عساكر: تحقيق...

علوان: نعم... ماذا قلتم للنيابة...»[١٠].

كما استند الحكيم من أجل تأكيد فكرته، إلى بنية علاقات داخلية فى النص تنبع من خاصتى: الزيادة أو التكرار، وتوظيف عدد من الكلمات لها نفس المعنى:

«عساكر: ذهب إلى المحطة ليعود من حيث جاء هاربًا من ثأر أبيه»[١١].

وفى مكان أخر:

«عساكر تهمس زائغة البصر: ذهب من حيث جاء؟»[١٢].

ثم تردد كلمة أبيك خمس مرات فى صفحة واحدة[١٣].

وتلاؤمها مع مناخ الريف وبيئته يوظف الفلاحون أغانيهم فى كل مناسبة من مناسباتهم الاجتماعية: الموت، الفرح، الولادة، العمل، وهنا يستخدم الحكيم هذه الأغنية التى تحمل دلالات ومعانى غنية تشير إلى حالة الأم/العادة والثأر.

يا خل كم عذر — جدمنا إليك والتوب
لومك لما زاد — مزجنا القميص والتوب
إنا لما سمعت بالأب — خجلى ما يجيش وصفه
وعينى الاثنين صحو — على الخديد وصفوا

وبها شاءت أن تعلم بمجىء ابنها وأن تفجع بخبر موته، وعندما علمت بموته تفجرت معاناتها ونطقت أمومتها بعد صبر طويل فصرخت: ولدى.

لأنه بدل أن ينتهى الحكيم إلى ضرورة اتخاذ موقف لجانب التغيير الاجتماعى نحو حياة أفضل أى انتصار علوان، اختار أن يقتل علوان الحامل لمفهوم عدل جديد

مغاير للمفهوم القديم أى الثأر، مما يعبر عن رؤية الحكيم الاجتماعية الخاصة التى ترى الإصلاح بمنظار واقعى، كما ترى أنه من المتعذر والصعوبة بمكان أن يحدث فرد واحد التغيير؛ لهذا لابد من تضافر القوى: فعلوان الشيخ المتعلم يجمع فى شخصيته بين الإيمان والوعى لايمكن أن يحدث التغيير ضد هذه العادات التى اكتسبت سلطة التابو وحكمت على من يخترقها بالموت، إذن التغيير يحتاج إلى أكثر من علوان؛ وهذا ما منح وجه الصدق الفنى والتكوين الدرامى لشخصية علوان وظل هذا مصراً على موقفه أمام أمه وعادات بيئته وانتهى منتصراً لمبادئه، كما أن التغيير يحتاج إلى أكثر من إصدار قانون أو تشريع؛ لأن التغيير كما يقول العالم «لايتم بمجرد إصدار تشريع أو إصدار قانون إنما هو صراع باق فى جسم المجتمع وهو صراع بين قيم قديمة وقيم جديدة أى صراع فى الثقافة والأخلاق وأساليب ممارسة الحياة»(١٤).

أ- ٢- الرؤية الفكرية فى «أغنية الموت»

عالج الحكيم قضية العدل الاجتماعى فى هذه المسرحية عبر صراع قائم بين مفهومين:

الأول: مفهوم الوعى والعلم والقانون الذى تمثل بالابن أى بالشيخ علوان.

الثانى: مفهوم التقاليد والعادات الاجتماعية فى الريف التى تمثلت بالأم/عساكر ومبروكة وابن العم صميدة.

وربط الحكيم مفهوم التقاليد بالمرأة/الأم؛ لأنه غالبًا ما اعتبر أن المرأة تمثل قوتين: مدمرة كما فى مسرحية «حياة تحطمت» وقوة عظيمة خالقة كما أبرزها فى «الخروج من الجنة» و«شمس النهار» و«إيزيس».

أما فى «أغنية الموت» فظهرت المرأة كخزان للتقاليد، أى القيم الثقافية التى تسود الريف والتى توجد أولا: فى الأب لأنه يمثل وجهة النظر البطريركية بدوره فى الأم/المرأة وهى بدورها تحملها وتوصلها إلى أبنائها أو الجيل الثانى(١٥)، كما فعلت عساكر فى هذا النص عندما أرادت أن ترسخ مفهوم عادة الانتقام/الثأر وسلطته لدى ابنها علوان، وينشأ أثر ذلك صراع بين هذين المفهومين (التقاليد والعادات/والعلم)

ضمن المفهوم الذكورى نفسه ويتجلى ذلك فى رفض علوان/ الرجل/الابن، الانصياع وراء هذه العادة/ أى الثأر لوالده وفى طرحه مفهومًا مناقضًا للمفهوم الذكورى السائد عن تحقيق العدل:

«علوان: إن عقلى يريد أن يقتنع... ما هو الدليل... هل حصل تحقيق بهذه الجريمة».

«عساكر: تحقيق...»

«علوان: نعم... ماذا قلتم للنيابة..»

«عساكر: النيابة.. يا للعار.. نحن نقول للنيابة.. العزايزة يفعلون»[١٦].

وكذلك يبرز الصراع نفسه بين المرأة «حاملة التقاليد والعادات» وبين المرأة «الأم»:

«عساكر: أتخاف على حياتك يا علوان؟

علوان: وأنت يا أماه... ألا تخافين عليها؟

عساكر: شهد الله كم أخاف على الشعرة التى فى رأسك»[١٧].

ولكنها عندما تمتثل لسلطة العادات، يتراجع الحس الأمومى لديها ويقوى الإحساس بالانتقام:

«عساكر: كم شعرنا بالمذلة وكم صبرنا على الضيم فما يخطر لنا طيفك حتى تنشط فينا الهمم ونفوس العزائم وتتلاقى نظراتنا على الأمل المعقود عليك»[١٨].

يكشف هذا الحوار عن الموجهات الثقافية، والمثل، والحوافز على اتخاذ موقف وهنا يتمثل بالانتقام- الثأر- الذى يتحول إلى عادة هى بحسب الجواهرى[١٩]: «فعل اجتماعى؛ لأنه ليس هناك عادة اجتماعية خاصة بفرد واحد إنما العادة تظهر إلى الوجود حيث يرتبط الفرد بآخرين ويأتى أفعالا تطلبها منه الجماعة (الثأر لوالد علوان) أو تحفزه عليها، كما أن هذه العادة المتوارثة لها متطلبات سلوكية تعيش على ميل الفرد لأن يمتثل لأنواع السلوك الشائعة عند الجماعة، وفى حال مخالفتها يتعرض

لضغط الرفض الجماعى، وهذا ما دفع عساكر/أم علوان إلى قتل ابنها؛ لأنه رفض من قبل الجماعة، ولأنه تحدى أعرافها ومفهومها للكرامة والشرف:

«عساكر: إذا كنت رجلاً يا صميدة فلا تدعه يفضح العزايزة...

لن تستطيع بعد اليوم أن تمشى بين الناس مشية الرجال.

سوف يتهامسون عليك ويضحكون منك فى الأكمام ويشيرون إليك فى الأسواق قائلين:

امرأة تسترت على امرأة»[٢٠].

وإمعانًا فى الدلالة على آلية هذه العادة وانعكاسها على تفكير الفلاحين وتحديد قيمهم الاجتماعية والأخلاقية، يركز الحكيم على دور هذه العادة فى صياغة مفهوم مختلف عن تحقيق العدل الاجتماعى، إذ تولد هذه العادة/الثأر فى حال عدم تحقيقها إحساسًا بالمهانة الإنسانية نتيجة الظلم المجانى الذى يمر دون عقاب، وتتحول هذه المهانة نتيجة للأوضاع العائلية السائدة فى الريف وعلاقتها المتشابكة إلى عار:

«عساكر: إذا كنت رجلاً يا صميدة فلا تدعه يفضح العزايزة، لن تستطيع أن تمشى فى الناس مشية الكرام»[٢١]

وهكذا تتحول هذه العادة إلى عرف وتثبت لدى الجيل القادم وتنمو حتى تكتسب سلطانًا:

«علوان: وما أصل هذه العداوة بين الأسرتين؟

عساكر: لا أدرى... لا أحد يدرى... هذا شىء قديم.. كل ما نعرفه هو أنه دائمًا بيننا وبينهم دم»[٢٢].

ولكى يتحقق هذا التوارث، يفترض تضامنًا اجتماعيًا يعتبره (دور كهايم) تضامنًا ميكانيكيًا يرتكز على الوحدة الكاملة فى العواطف والأفكار والمعتقدات، وليس بالضرورة أن يكون نابعًا عن اقتناع ولا عن معرفة واعية، بل ينبغى أن يخضع لقانون ضاغط[٢٣].

إذا كان تحقيق العدل لدى هؤلاء المقهورين يتم عبر الثأر/الانتقام، الذى يتحول إلى عادة ذات سلطان، فإنه يتخذ وجهًا مغايراً يتمثل فى طرف آخر فى هذا النص، وفى وجه مناقض للمفهوم السائد فى هذه البيئة الريفية وهو الابن/ علوان «الشيخ المتعلم»:

«علوان: نعم... ماذا قلتم للنيابة...

عساكر: النيابة... يا للعار... نحن نقول للنيابة... العزايزة يفعلون»[٢٤].

ولكن عساكر تقتل ابنها بوساطة صميدة، ويذهب هذا الابن ضحية هذا الصراع؛ لأنه حامل لشروط التغيير ورافض لهذه القيم المدمرة ومنها الثأر/السمة الأساسية لنص توفيق الحكيم، وتندرج هذه السمة ضمن قضية العدل الاجتماعى، أى قضية الإنسان فى صراعه ضد قوى القهر سواء كانت اقتصادية، أو فكرية، أو اجتماعية، بحيث تفرض عليه اعتباطها وسيطرتها حتى يبدو عاجزاً عن السيطرة على مصيره الفردى والجماعى؛ لهذا رأى الحكيم أنه فى حاجة ماسة إلى الفن الواقعى؛ وهذا ما أوحى إليه فى حديثه عن واقعية فننا الشعبى وعن دواعى النهضة التى تقضى بأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح متمثلة لدينا حتى تستطيع التعبير عن واقعنا، وجسد الحكيم وجهة نظره هذه عندما كتب مسرحيته «أغنية الموت» فى مرحلة الستينيات، ويقول فى ذلك:

«فإنى عندما أكتب أعبر عن عوامل القلق الذى يعتمل فى نفسى كإنسان وفنان، وهذا ما أراه فى مجتمع يفتقد إلى العدل».

ورأى الحكيم أن الانطلاق من فكرة الثأر، يمكن أن يكشف عما آلت إليه هذه العادة من تخلف أصاب الفلاحين، لاسيما بعدما تحول الثأر إلى نمط سلوكى ارتبط بالمجتمع الزراعى، وما زال مفروضًا على مجتمعنا بدعوى التخلف، وهو الذى تنبغى مقاومته والعمل على محاربته كى نستطيع التقدم ويقول الحكيم فى ذلك:

«علينا أن نغسل عقولنا من أوساخ كثيرة علقت بها؛ فكرتنا عن التاريخ، فكرتنا عن أفكارنا فى الدين، عن أنظمة الحكم، عن عاداتنا، لابد من تنظيف جماعى لعقل الأمة وأعرف أنه أمر يستدعى تغيرات أكيدة فى أنظمة الإعلام والتعليم».

لهذا تناول الحكيم فكرة الانتقام/ الثأر، وأراد أن يحاكمها بموضوعية نقدية عن طريق إعمال الفكر فيها حتى يتعمق الوعى وآثر أن يجسدها فى نص مسرحى درامى؛ لأن الدراما تبدو هنا وكأنها محاولة للتوافق بين العنصر الفردى والعنصر الموضوعى الجماعى، وهذا ما يقودنا إلى تحديد مهم بالنسب إلى الميكانيزم أو الآلية المتمفصلة بداخل البنية الهيكلية، كونها حالة توافق بين الفردى والجمعى، ولكن هذا التوافق فى مسرحية «أغنية الموت» تضاءل لحساب القتل بسبب رؤية توفيق الحكيم، وذلك لضرورات تتصل بطبيعة هذه الرؤية التى يجسدها الكاتب وهى ربما تدعو إلى الوعى الجماعى حتى تتمكن من محاربة هذه العادة أى عادة الانتقام.

كما أن الحكيم لايتمثل فى هذا النص شروط الخطاب الشعبى حيث من المفروض أن تكون عملية التوافق بين هذين العنصرين هى الغالبة؛ لأن الخطاب الشعبى ينتقل من رؤية الأم الفردية إلى رؤية أكثر شمولية، إذ جعلها تخضع لماديات تعبر عن عادة الجماعة (قتل الابن)؛ لأنه لم يمتثل لسلطة هذه العادة، ولم يخضع لشروط الجماعة البشرية أى أنه لم يثأر لأبيه فجلب العار لعائلته، وهنا بلغت الخاتمة ذروتها المأساوية التى تشير إلى اتخاذ القرار المدمر بإيعاز الأم لصميدة فى أن تقتل ابنها، مما يدعونا إلى التساؤل عن بعض القضايا، منها: هل يريد الحكيم بقتل علوان أن يؤكد على استمرار الماضى المتمثل بالقيم القديمة؟ أم أن حدة الموقف وقسوته (قتل الابن) يمكن أن يؤديا إلى تغيير فى المواقف تجاه هذه العادة المترسخة فى لا وعى الجماعة ووجدانها حتى يتغير مفهوم تحقيق العدل الاجتماعى الذى يلقى الحكيم بأعبائه (تحقيق العدل) على كاهل القانون شرط أن تكون ممارسة القانون فاسدة كما كان القضاء الذى كشفه من خلال موقعه كنائب عام فى الأرياف.

ب- ١- البنية الفنية والرؤية الفكرية فى «الطعام لكل فم»

عندما كان توفيق الحكيم مندوبًا لدى منظمة اليونسكو التابعة للأمم المتحدة بباريس عام ١٩٥٣، قدم اقتراحًا، يدعو فيه: «إلى إقامة سلام أرضى دائم، سلام لايمكن أن يتحقق ما لم يتحقق الغذاء لكل إنسان، فيكون نصيب المليونير الأمريكى مثل نصيب الفقير الهندى، وعندئذ تنطلق البشرية إلى مهام جديدة وتتلاشى الحروب

ويتحقق السلام»[٢٥]، ترجم توفيق الحكيم هذا الاقتراح فى نص «الطعام لكل فم» حيث أثار قضية العدل الاجتماعى، من خلال مستويين:

- مستوى الانتقام.

- مستوى الجوع.

وانطلق لتحقيق رؤيته من فكرة الأورستية الإغريقية التى كتبها اشيل ثم اقتبسها سوفوكليس حيث شكلت فكرة البحث عن العدل الاجتماعى المحور الأساسى لها، وجعلها الحكيم ذريعة لبناء حبكة نصه المسرحى، الذى يبدأ بتبيان طبيعة العلاقة بين حمدى وزوجته سميرة، وهى علاقة يشوبها الاضطراب والإهمال، إذ يقضى حمدى معظم وقته فى المقهى ويترك سميرة وحيدة فى المنزل، فتنصرف إلى القيام بأمور سخيفة، ثم تبرز عائلة أخرى ترتسم حياتها على جدار منزل سميرة وحمدى من خلال نشع مائى، يتصف سلوك هذه العائلة بالتمدن والحضارة وهى مؤلفة من: طارق العالم والمثقف، وأخته نادية الفنانة وعازفة البيانو، وأمهما، وزوج أمهما الطبيب.

وأبرز ما نعرفه عن هذه العائلة هو ما يشير إليه الحوار، عن أهمية التخلى عن فكرة الانتقام، التى تغذيها نادية بسبب شكها فى أن أمها قتلت زوجها أى والد نادية حتى تتمكن من الزواج من حبيبها الطبيب، وتكتمل ملامح عناصر الأورستيتية عندما تطلب نادية من أخيها طارق الانتقام/ الثأر لأبيها، فيرفض طارق القيام بهذا العمل وتقرر نادية ترك المنزل لتعيش فى مكان آخر، وتنعكس حياة هذه الأسرة على حياة سميرة وحمدى إذ تشكل حافزاً مهمًا لتطوير حياتهما، فيهجر حمدى المقهى وينصرف إلى القراءة والتأليف، وتتعلم سميرة العزف على البيانو وتقضى أوقاتها فى المطالعة.

ساق الحكيم بنية نصه معتمداً على عنصر أساسى هو الشخصية التى يلاحظ أنها لم تعد تتحرك وفق فكرة يضعها الحكيم، بل صارت تنمو وتتطور ضمن منطقها الخاص ومكوناتها الذاتية، وضمن علاقاتها مع الشخصيات الأخرى ومنازعاتها وصراعاتها التى تعكس صورة الحياة فى هذا المجتمع، بكل ما تنطوى عليه من تناقضات وتحركت الشخصيات فى سياق ينسجم مع طبيعة بنية نصه التى صاغها من حبكتين:

الحبكة الأولى: بنيت على فكرتى: الانتقام/الثأر، والجوع، وأثارت هاتين الفكرتين أفراد الأسرة الثانية التى جسدها النشع على الحائط.

والحبكة الثانية: بناها الحكيم على فكرتى: الإهمال، واللامبالاة وتمثلت هاتان الفكرتان فى أفراد العائلة الأساسية سميرة وحمدى التى انطوت على مفارقة بين الشخصيات، تظهر هذه المفارقة فى سياق تتناقض فيه الأفكار إلى حد يبلغ مرحلة الصراع: صراع بين الجهل المتمثل بسميرة وحمدى، وبين العلم المتمثل بطارق ونادية، وهكذا تجسد هذه الشخصيات الأربع مفاهيم وقيما متناقضة يقف على الطرف الأساسى للصراع منها: طارق الباحث عن حلول ضد الجهل والجوع، ورفض لفكرة الانتقام، كما تبدو نادية/ إلكترا العصر الإغريقى شخصية أكثر مرونة وأكثر عصرنة، وتمثل القيم القديمة وما تتضمنه من مفهوم لتحقيق العدل الاجتماعى، ولكنها إزاء رفض طارق للمفهوم القديم بتحقيق العدل/ أى الانتقام، لاتبدو شخصية جامدة تحمل أفكاراً ومعتقدات جامدة مثلما كانت شخصيتا الكترا وهاملت؛ بل تراها شخصية متحركة تسعى إلى التعاطف مع الأمور برؤية جدلية ومرنة. وتنعكس هذه الجدلية وملامح التطور فى شخصيتها على حمدى وسميرة اللذين يتمثلان طارق ونادية أيضًا، ويسعيان إلى تغيير نمط حياتهما.

فضلاً عن انتمائها إلى المسرح الواقعى تحمل هذه المسرحية بعض مواصفات ما يسمى بالفانتازيا الواقعية، التى لجأ فيها الحكيم للتعرض إلى التطورات العلمية لبناء حبكة نصه، إلى جانب فكرتى: الجهل، والاستسلام عبر عنها باستخدامه حواراً ينزع نحو التقرير مما أضعف بنية هذا الحوار وجعله وسيلة لمجادلات كلامية منطقية فى مواقف كثيرة، فبدت على أثره الشخصيات عقلانية لاتنزاح عن عمل يشترطه العقل وتفرضه طبيعة النص، ويقتضيه مسار الرؤية التى يسعى الكاتب إلى تجسيده فى هذا النص.

الخاتمة

حمل الحكيم هم مجتمعه، والتفت إلى القضايا التى تحتاج إلى معالجة كقضية العدل الاجتماعى، وقد جعلها محوراً لأغلب أعماله المسرحية وأفكاره وآرائه، ورأى أن

العدل الاجتماعى لن يتحقق ما دامت مسبباته ما زالت منتعشة: كالجهل، والجوع، والفقر، وعرف الحكيم هذه القضايا بعد معايناته اليومية لمشاكل الناس ومعاناتهم لاسيما هؤلاء الناس «الفلاحين فى الريف»، وقد عايش هذه المشاكل من خلال عمله كمحام وكنائب عام فى الأرياف، وقرر بعدها إثارة القضايا بصفته رجل قانون، ويؤكد على ذلك بقوله:

«كنت قد وطدت العزم على الاشتغال بالمحاماة، لاحبًا فيها بل رغبةً فى تكريس الفن بتؤدة وإمعان مع بحث بعض عللنا الاجتماعية ودراستها فى مختلف وجوهها عسى أن أوفق إلى الكتابة المسرحية البحتة»(٢٦)، كما وظف ثقافته ومعارفه القانونية فى حوارات مسرحياته.

«يقول الحكيم إنّه عندما كان نائبًا عامًا للأرياف، على أثر إخطار تبلغته عن حادثة قتل: إن أهل المجنى عليه سيكتمون عنى كل شىء؛ ليثأروا لأنفسهم بأيديهم»(٢٧).

ويوظف الحكيم هذه المعلومة، وينتزع من كلام الناس الحوار الذى يستخدمه فى مسرحية «أغنية الموت»:

«علوان: ألم تسألكم النيابة؟

عساكر: سألتنا وقلنا لانعرف شيئًا، ولم نر جثة، وقد دفنا أباك فى الليل سراً»(٢٨).

ثم كتب هذه النصوص: «الصفقة» و«أغنية الموت» و«الزمار» الخاصة بالريف مع العلم، يقول الحكيم: «إن عدد المسرحيات التى اتخذت الريف موضوعًا ضئيل جداً فى تاريخ الأدب المسرحى، وهذا راجع بالضرورة إلى أن أهل الريف، بحياتهم الراتبة الهادئة التى تجرى على نمط واحد قلما يمنحون كاتب المسرحية ما تحتاج إليه من الحوادث التى تكشف عن حقائق الطباع وغرائب الأخلاق «على الرغم من هذا استطاع الحكيم أن يستطلع قضايا هؤلاء الناس ويتبعها بكل دقة فهو لايترك إشارة أو علامة ذات دلالة تتوافق مع رؤيته الفنية إلا ويوظفها فى نصه، فمن خلال هذا الحوار نتبين أنه وظف معارفه وثقافته القانونية ودمجها مع بنية حواره، فاتسقت المعاينات مع الحوار المعتمد فى المسرحية وهذا مما يدل على اتساق فكر الحكيم.

لهذا نراه يجسد فى المسرح أفكاره التى تعبر عن همومه وهواجسه المستقاة من هموم مجتمعه وهواجسه، كما أنه لايدع نصًا مسرحيًا دون أن يدعمه برأى أو فكرة يضعها فى مؤلفاته النظرية (فن الأدب، وشمس الفكر) وما يسجله فى مقدمات أو خاتمات مسرحياته.

وتدور أغلب هذه الهواجس حول تحقيق العدل الاجتماعى عن طريق الإصلاح، وتشكلت هذه التيمة بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وأدت بالتالى إلى البحث عن التوازن والحرية، كرؤية اجتماعية فرضتها التغييرات العميقة التى أصابت البنية الاجتماعية، ولكى يعبر الحكيم عنها فى المسرح بدا له أن النمط الأساسى للبناء يكمن فى مسرح الواقعية الاجتماعية الذى شكل تياراً قويًا مع بداية ظهور المسرح المصرى الحديث، وأتخذ الحكيم لتجسيده تيمة العدل الاجتماعى مسرحيتى: «أغنية الموت» و«الطعام لكل فم»، وفى مسرحية «أغنية الموت»: بدا أن العدل لايمكن أن يتحقق إلا عن طريق الوعى، ولكن ليس الوعى الفردى فقط بمعزل عن الوعى الشامل؛ لأن علوان المتعلم والمؤمن حاول أن يحدث تغييراً وأن يتمرد على سلطة العادات والتقاليد وكان مصيره القتل، وراح ضحية مبادئه فآثر الحكيم هذه الخاتمة المأساتية فى مسرحية (أغنية الموت) وهى تعبق بالمناخ الإغريقى (إلكترا) والشكسبيرى (هاملت)؛ لهذا نعتبر أن الحكيم يتجه إلى إظهار مخاطر المحاولات الفردية التعبيرية وعبثها؛ لأن الوعى الذى يؤدى إلى التغيير ينبغى أن يطال البنية التحتية فى المجتمع.

أما فى «الطعام لكل فم» فقد رفض طارق إضاعة وقته فى التفكير بمسألة الانتقام واعتبر أنه ينبغى إحالة هذا الموضوع -أى تحقيق العدل- إلى المراجع المختصة، وما عليه هو سوى الانصراف إلى العمل والاختراع اللذين يحلان مشكلتى الجوع والجهل.

فى هاتين المسرحيتين، يحدد الحكيم موقفًا ينم عن رؤية تلتصق بالواقع، وهو بذلك يهجر برجه العاجى، ويساهم فى عملية تأصيل المسرح؛ لأن التأصيل لايقتصر فقط على العودة إلى التراث واستلهام عناصره: الأسطورية، أو الدينية، أو الشعبية،

والحكيم قد قام باستلهام الأسطورة الإغريقية أو الأورسيتية إلا أنه وظفها فى سياق يتلاءم والتطور العلمى؛ لأن زمنه هو زمن العلم، كما تطرق إلى قضايا مجتمعه وساقها برؤية فنية إبداعية تتلاءم مع طبيعة الموضوعات التى اختارها.

البنية الفنية

حقق الحكيم فى هذين النصين المسرحيين: «أغنية الموت» و«الطعام لكل فم» تطويراً فى بنيته الفنية، وجعلها تتلاءم مع الموضوعات والتيمات التى انتقاها؛ لأن الصياغة الفنية للعناصر التى يتركب منها النص المسرحى تختلف من عمل لآخر، وذلك وفق نوعية هذا العمل واتجاهاته أى أنها تختلف من المسرح الاجتماعى إلى المسرح الفكرى والسياسى، فهو عندما اختار نوع المسرح الفكرى (بجماليون، شهرزاد، أهل الكهف، كانت الشخصيات تتحرك فى إطار الفكرة التى تدور فى رأسه) ولكنه فى مسرحيتى «أغنية الموت» و«الطعام لكل فم» تحركت هذه الشخصيات وفقًا لنوازعها ومزاياها وصراعاتها التى تتجاوز مصالحها الذاتية لتلتقى وتنخرط ضمن المصلحة العامة، فعساكر/ الأم لم تقتل ابنها حرصًا على مصلحتها الخاصة، ولكن حفاظًا ودفاعًا عن الأعراف والعادات المفروضة على جميع الفلاحين فى الريف، كما أنه لم تكن نوازعها النفسية ملكًا لها، لقد قهرت عاطفتها وأمومتها لتخضع لشروط هذه الجماعة، ولو انفلتت من دائرة هذه الشروط والقوانين لنبذت ورفضت، لهذا كان خيارها هو قتل ابنها امتثالاً لهذه الشروط/ الأعراف، وكذلك علوان فقد فضل الرحيل على الانصياع إلى هذه الأعراف والعادات، ولكنه ذهب ضحية تمرده، ورفضه عندما أوعزت أمه إلى صميدة بقتله (قتل علوان)، أما طارق فيبدو جليًا خروجه عن دائرة الذات، ويحاول أن يوظف علمه وفكره لخدمة الجميع؛ يحاول أن يخترع ويكتشف وسائل تقتل الجوع وتطعم كل البشرية، إذن هذه الشخصيات تنمو وتتطور فى سياق منطقى كما تطورت شخصيتا حمدى وسميرة اللتان تمثلا طارق وأخته نادية وأقلعتا عن عاداتهما السيئة وعن إضاعة الوقت.

ولكنهما لم تتحركا بمعزل عن التناقضات الحقيقية والصراع الدائر فى الواقع، كان تطورهما ونموهما يرتبطان ارتباطًا وثيقًا مع الموضوع أو القضية التى يسعى الحكيم إلى إثارتها.

الرؤية الفكرية

اهتم الحكيم كثيراً بقضية العدل الاجتماعى التى شكلت محوراً لأعمال مسرحية كثيرة له وبمستويات مختلفة: فى مسرحية «السلطان الحائر» مثلا دار الصراع حول السلطة والقانون والعدل وكذلك فى «إيزيس» وكذلك فى «براكسا أو مشكلة الحكم» حيث تتجلى بوضوح دعوة الشعب إلى المشاركة فى الحكم، ثم الدعوة إلى العمل فى «الأيدى الناعمة» و«شمس النهار».

لم يتخل الحكيم عن التزامه بهذه القضايا الاجتماعية، ولم يكن همه فقط الكشف عن هذه العلات بل اجتهد لطرح رؤية تسعى إلى محاربة الفساد: فساد القضاء فى «يوميات نائب عام من الأرياف»، ومحاربة الجوع فى «الطعام لكل فم»، ومحاربة العادات والتقاليد وهى التى تعيق تطوير الإنسان لا سيما فى الريف فى «أغنية الموت».

إن هذه الرؤية تنم عن هموم عبّر عنها الحكيم ضمن مسرح ينزاح نحو الواقع ويسير جنبًا إلى جنب مع القضايا الفكرية التى خصص لها عدداً من مسرحياته، لكنها تطرح سؤالاً عن مدى مساهمتها، بعد كشف الفساد، فى خلق وعى متطور.

عندما اختار الحكيم الكتابة فى إطار المسرحية الاجتماعية، حصر مفهومها الاجتماعى فى إثارة قضية العدل، وجعل الصراع قائما بين الأجيال التى تحمل قيمها أو قيم عصرها، أى بين القيم القديمة المتمثلة بالعادات والتى تحملها المرأة/ عساكر وبين القيم الجديدة المتمثلة بالعلم والامتثال للقانون والتى يحملها علوان وطارق، ولكن الحكيم استخدم هذا الصراع ووظفه فى مسرحيته، تحاشى الأخطاء الكامنة فى المسرح الاجتماعى منذ البداية التى كما يقول جورج لوكاتش: «تكمن فى خضوع التأليف المسرحى لأهداف أيديولوجية تضعف الدراما وتحولها إلى تقرير صحفى أو بيان فردى»(٢٩).

لهذا وجد الحكيم حلاً مختلفًا للمشكلة الأساسية، حلا تلاءم مع عصره وأمراض هذا العصر الاجتماعية والثقافية؛ إذ كشف عن عادات مدمرة لدى الأفراد، من شأنها أن ترسخ التخلف والإحساس بضرورة الانتقام، وارتأى أن يتم الاعتماد على الوعى ولو

ذهب صاحبه ضحية إيمانه به، وما قتل الابن من قِبل الأم إلا عمل تحريضى يسعى الحكيم من خلاله إلى إثارة النفوس، كما ارتأى حل مشكلة الجوع عن طريق العلم والقانون، وينبغى أن لاننسى أن طرح الحكيم ورؤيته تتلاءم مع شخصيته كفنان، وليس كقائد سياسى وهو يؤمن بدوره كفنان ويقول فى ذلك:

«أن يخدم الفنان العالم لاينبغى أن نقول للفنان أو العالم اصنعا شيئًا نافعًا للناس، بل يجب أن نقول لهما اصنعا فنًا وعلمًا »[٣٠].

وفى «الطعام لكل فم» يقول:

«حمدى يسبق العلم.. أنا لست بعالم.. طارق هو العالم.. يمكن أن أمهد لطارق.. لأن طارق سيعود »[٣١].

الهوامش:

١ - توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت. ص ٣٠٧.

٢ - توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت. ص٣١٢.

٣ - تمارا، ألكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص١٨٩.

٤ - محمود أمين العالم، توفيق الحكيم مفكراً وفناناً، دار القدس، بيروت، ط١، ١٩٧٥، ص١٣٥.

٥ - أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية، لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص٢٥٥.

٦ - توفيق الحكيم، أغنية الموت، مصدر سابق، ص٥١٩.

٧ - المصدر نفسه ص ٥١٩.

٨ - بوريس سوتشكوف، المصائر التاريخية للواقعية، دار الحقيقة بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ١٥٨.

٩ - توفيق الحكيم، أغنية الموت، مصدر سابق ص٥١٥.

١٠- المصدر نفسه، ص٥١٧.

١١- المصدر نفسه، ص٥٢١.

١٢- المصدر نفسه، ص٥٢٢.

١٣- المصدر نفسه، ص٥١٩.

١٤- محمود أمين العالم، الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الأدب، بيروت، ١٩٧٣، ص٥٥.

١٥- عزة بيضون، صحة النساء النفسية بين أهل العلم وأهل الفن، دار الجديد، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص٥٥.

١٦- توفيق الحكيم، أغنية الموت، مصدر سابق، ص٥١٧.

١٧- توفيق الحكيم، أغنية الموت، مصدر سابق، ص ٥١٧-٥١٨.

١٨- المصدر نفسه، ص ٥١٧-٥١٨.

١٩- الجواهرى، محمد، علم الفلكلور، دراسة فى الأنثروبولوچيا الثقافية، دار المعارف، بيروت، ط١، ١٩٧٥، ص ١٩١.

٢٠- توفيق الحكيم، أغنية الموت، مصدر سابق، ص ٥١٢.

٢١- توفيق الحكيم، أغنية الموت، مصدر سابق، ص ٥٢١.

٢٢- توفيق الحكيم، المصدر نفسه، ص ٥١٧.

٢٣- عن علي زيعور، أحاديث نفسانية/ اجتماعية التحليل النفسي، دار الطليعة، ١٩٨٦، ص٥٣.

٢٤- توفيق الحكيم، مصدر سابق، ص ٢١٧.

٢٥- توفيق الحكيم، الطعام لكل فم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ومعتمدة، ١٩٧٣، ص٢٠٠.

٢٦- رمسيس نجيب، توفيق الحكيم الذى لانعرفه، الخطاب الموجه إلى محمود كامل رئيس تحرير مجلة الجامعة، ١٩٧٤، ص٥٤.

٢٧- توفيق الحكيم، يوميات نائب فى الأرياف، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.، ص١٧.

٢٨- توفيق الحكيم، أغنية الموت، ص٥١٧.

٢٩- چورچ لوكاتش، دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص٦٠.

٣٠- توفيق الحكيم، فن الأدب، مصدر سابق، ص ٣٠٧.

٣١- توفيق الحكيم، الطعام لكل فم، مصدر سابق، ص

٣٢- محمود أمين العالم، الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الأدب، بيروت ١٩٧٣، ص٥٥.

الحكيم بين السياسة والفكر

وعى الحكيم.. من الشباب إلى الشيخوخة
ملامح من الرؤية والفكر السياسى

حسنى محمود

-١-

كان قد مضى قرن أو يزيد قليلاً على بعثة رفاعة الطهطاوى إلى باريس عندما ذهب توفيق الحكيم إلى هناك عام ١٩٢٥م لدراسة القانون. وإذا كان شيخ الأزهر، فى حينه، حسن العطار، قد أوصى الطهطاوى بتدوين مشاهداته فى رحلته، وانطباعاته عن آثار الصدمة الحضارية المدهشة، وإذا كان الخديوى توفيق نفسه قد أوصى أحمد شوقى ووجهه فى بعثته عام ١٨٨٧م إلى الاهتمام بالآداب الفرنسية والالتفات إليها، وإذا كان محمد حسين هيكل، فى مطلع العقد الثانى من هذا القرن، قد أغرق نفسه فى المناخ الثقافى والأدبى فى باريس، بحيث صرفته آثار الرومانسية إلى إبداع "زينب"، الرواية الفنية الأولى فى الأدب العربى الحديث، فإن توفيق الحكيم، قد آل فى النهاية إلى الانصراف تمامًا عن التحضير لدرجة الدكتوراه فى القانون، وتحول إلى الاستغراق فى الحياة الأدبية والفنية، بحيث خلق منه هذا التحول الفنان والأديب الذائع الشهرة والصيت، فقد غدا بعد هذه الفترة الزمنية، مع تراكمات النهضة الحديثة فى مصر "ربيب الأدب والفن فى مصر وباريس". وهو كذلك الجامع والمازج بين عصارة كل من الأدب والفن بمعناهما الواسع.. عاش فى باريس حين كانت حركة- الموديرنزم- طاغية على الفن والفكر الغربيين... ومن هنا كان الحكيم، ليس فقط مجددا فى الأدب والفن، بل كذلك وفى الوقت نفسه مجدداً فى الفكر والنظرة الاجتماعية والأخلاق"[1]، دون أن يوجه رد الفعل العنيف هذا (لدى طه حسين) لثقافته المدنية. ولأن الطبقة المتوسطة (التى نشأ فيها ومنها) تكون عادة أحرص على جذورها الاجتماعية من غيرها من

الطبقات، لإحساسها بملكية الأرض والمدن، بل والتاريخ.. وكاد بذلك "أن يكون هوالأديب العربى المصرى الوحيد الذى استطاع أن يقيم فى نفسه التوازن بين الشرق والغرب"[٢].

ومن خلال لقائه مع سماء الحضارة الغربية الرفيعة فى باريس، بقراءاته المستفيضة لكثيرين من المفكرين والأدباء الغربيين، وبانفتاحه على المعارض الفنية ومتاحف الآثار ومراكز الموسيقا الكلاسيكية، "فقد اكتشف نفسه أولاً فى باريس، وكانت الرحلة هى المنعطف الهام فى حياته ووجهته، هناك أصابته حمى الفن والأدب والقراءة الموسوعية. ومن خلال باريس- كما يحدثنا- دخل "مملكة الروح وعالم الفكر" واكتشف عالم الفن والفكر أو الحضارة، واكتشف مصر كفكرة حضارية، وتثبت وجدانه عند هذه الفكرة الجمالية"[٣].

ولما كانت قيم النهضة فى هذه المرحلة "هى فى المقام الأول قيم معنوية وأدبية وفكرية، وقيم عقلانية تحررية... وهى قيم مشبعة بالفكر الحديث وبضرورة الاتصال بثقافة الغرب"، فقد تحتم انتقال توفيق الحكيم، تحت تأثير هذا اللقاء من "جو المسائل القومية[*] إلى المسائل الإنسانية ، وإلى الإنسان فى أفكاره الثابتة فى كل زمان"[٤]. ومن هنا طغى اهتمامه بمصير الإنسان الحر، وبمقاومة ما يخيفه من الظلم الزاحف على الإنسانية، خصوصًا وقد أحس، وهو يرى بأم عينيه مآسى الحرب العالمية وأهوالها، بما خلفته، وبما يمكن أن تخلفه من مظاهر (الدمار الحضارى) للإنسان، مما عمق إيمانه بالتقدم الإنسانى، وأثار قلقه على مصير الحضارة إثر طغيان القوى الأرضية فى بعض رجال الروح والفكر.

ويفسر توفيق الحكيم نفسه جنوحه إلى هذا التسامى، وميله إلى قضايا الفكر، فيذكر (تلك النزعة العقلية التى ورثها عن والده)[٥]. وربما كان الأصح أن نرجع هذا الجنوح أو أصول هذا الجنوح إلى بنية النشأة الأولى عامة. (فإلى جانب الأب نجد الأم بتسلطها وتعاليها ونفورها من البيئة المصرية)[٦]. ويزيد معاصره إبراهيم ناجى توضيح ذلك بقوله "لم يفلح أبواه -أمه التركية وأبوه المصرى الفلاح- فى جذبه إلى الخارج ولا إلى طريق من الطرق، وأخذ هو بنفسه ينكمش حتى خلق لنفسه دائرة خاصة

به هى الدائرة التى تتجلى فيها له كطفل إرادة القوة، وتلك الدائرة هى دائرة خيالاته وأحلامه وصوره التى يبتكرها ابتكاراً. تلك دنياه الخاصة التى تعوضه عما فقده من عدم اتصاله بالمجتمع .. ومن هذا يتضح معنى الغيبوبة، معنى الذهول الذى يستغرق توفيق الحكيم - سيطرة عالم الخيال والهواجس الباطنة على الرجل فيه، كما كان مسيطراً عليه طفلاً"(٧).

وربما أمكننا أن نضيف إلى هذا التأثير أثر بيئة المجتمع بعامة التى عاشها الحكيم من خلال إحساسه العميق بالتناقض بين مجتمعه المتخلف، وبين ما انعكس على نفسه وحياته من آثار حياة الحداثة التى عاشها وثقفها بكل أبعادها ومظاهرها، فى باريس. وبها وبعدها تجسدت لديه صدمة العودة إلى مجتمعه المتخلف. وعلى أساسها لم يجد بُداً من أن ينصب مسرحه فى الذهن، "وأن يتسامى فى الفكر"، و"أن يعيش فى الظاهر كما يعيش الناس فى هذه البلاد". أما فى الباطن، فمع آلهته وعقائده ومثله العليا. كل آلامى -كما يقول- "مرجعها هذا التناقض بين حياتى الظاهرة وحياتى الباطنة"(٨).

وبسبب الإحساس العميق والمثرى بهذا التناقض فى نفس الأديب الفنان كان من الطبيعى أن يسعى إلى الوحدة وإلى العزلة، وإلى التلفع بالعقل والتفكير. وكما يقول أحد النقاد العرب "إنه يضع نفسه داخل سور يحجبه عن العالم الخارجى، عالم الشعب ، ويظل يحوم بين خيالات غامضة وأفكار عارية"(٩).

ويحلو للحكيم أن يسمى نفسه (راهب الفكر) الذى تزوج الفن زواجًا كاثوليكيا(١٠)، وإنه (مفكر) مختلف فى شىء أساسى، هو الشمولية. "هذا هو اللقب الذى أحب أن يطلقوه على أو ينادونى به"(١١). فهو كما يقول ليس مفكرا محترفًا، "بمعنى أن كتبى لا تعالج كلها مواضيع فكرية بحتة. كلا. إنى مفكر بمعنى آخر، أى بكل بساطة، إنى رجل يفكر مثل أى رجل يأكل أو يجرى، الفكر ممارسة يومية، فلابد أن أمحص كل ما يجرى أمامى أو يدور حولى وأناقشه وأحلله"(١٢).

ويتفق إسماعيل أدهم مع إبراهيم ناجى على توكيد اعتراف الحكيم بهذه النزعة لديه. يقول إسماعيل أدهم (عام ١٩٣٨) " من الأهمية بمكان أن ينظر إلى تصرفات

الفتى فى تلك الفترة (فترة ثورة ١٩١٩)، فإننا نجده فى سلوكه نازعًا منزع تخيل وتجريد رافقه إليها طبيعته الحسية التى أخذت بأسباب التخيل نتيجة انسحابه لحدود نفسه. وهذا المنزع جعله يأخذ العالم مأخذا تجريديًا، ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفى وراء المحسوس"(١٣). ويقول غالى شكرى "..حقيقة موضوعية فى تفكير الحكيم وفنه، هى أن تجربته مع الحياة هى تجربة الذهن.. ولعل التجربة الذهنية وحدها هى منشأ ميله إلى الفن المركز.. ومنشأ ميله إلى التفكير الرياضى سواء فى الفلسفة أو المعمار أو الموسيقا. ولعل تجربة الذهن أخيرا هى منشأ إلى (التعميم) فى الحكم على طبائع الأشياء أو حركة تفاصيلها.. فالبرج العاجى حقيقة أساسية فى حياة الحكيم، لأنها بمثابة المظهر الخارجى لتجربة الذهن. أما رهبنة الفكر فهى العمود الفقرى لتجربة الذهن التى يعايشها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المغريات الطارئة، والنزوات العابرة، والملاذ السهلة المباشرة"(١٤).

ومن أبرز المظاهر الفنية لاستكمال هذا الجنوح لديه إلى التوحد والانعزال، والميل إلى الاستغراق فى التفكير العقلى ما يبدو عليه الحكيم من ميل فطرى إلى كتابة الدراما والمسرح، يقول لو أنه كان كاتبا متخصصًا لفضل كتابة المسرحية على ما سواها من الفنون الأدبية.. لماذا؟ "لأن المسرحية حوار بين شخصين أو أكثر، وأنا دوما لا أحبذ الرأى الواحد.. كما أننى أتعب عندما تجعلنى أتكلم لوحدى (كذا). ففى المسرحية أشخاص آخرون يتكلمون معى. وهكذا، فإن توزيع (الفكرة) يتفق مع طبعي، كما أن (الحوار) يلتقى مع تفكيرى فى الحياة"(١٥). فهو فى تمحيصه آرائه وأفكاره يرغب فى أن يعرضها على آخر، وأن يمتحنها مع آخرين يريد أن ينفرد بهم، وأن يشاركوه عزلته فى التفكير والتخيل مع العقل. ومعروف أن الحكيم من أكثر الأدباء، إن لم يكن أكثرهم، إجادة فى استخدام وسائل الفن المختلفة لعرض أفكاره وخدمة موضوعاته السياسية، فقد ظل على اعتقاده بأن الفن هو أقدر وسائله التعبيرية على مواكبة ركب الحياة، بكل تقلباتها، فى خط سيره إلى الأمام. وبوسع المرء أن يقول "إن الفن كان دائما العنصر الجوهرى فى حياة الحكيم بأسرها، فلا يعرف أحد فى حياة هذا الكاتب عاطفة جامحة، أو عملا سياسيًا خارج نطاق الفن.. فهو يستطلع خلال عدسة الفن وحدها كل جواهر الدنيا التى كان يراها فى الواقع بكل أدوائها الاجتماعية

وديمقراطياتها الزائفة.. إنه يعيش الأحداث خلال فنه، فساهم فى الجهاد السياسى والاجتماعى، متكلمًا بألسنة شخصيات تصيح من وراء قناع الفن المجسم، كما كان يحدث أيام الإغريق، وهى طريقة تضخم صوت الإنسان- كما هو معروف- كى يصل إلى أسماع الحشد الذى لا حصر له"[١٦].

ولا ضرورة هنا إلى ذكر أعمال الحكيم الأدبية العديدة والمتنوعة فى المسرحية والرواية والقصة المفعمة بالسخرية ، وقد تغيا من كتابتها عرض آرائه وأفكاره ومواقفه ورؤاه فى السياسة وفى الحياة، يقول "فأنت تجد عندى أصنافًا شبيهة بأعمال موليير، وأصنافًا أخرى فى بعض نسيجها شىء من شكسبير وكذلك برناردشو وجوته وسارتر. فكل هذا تجده فى (حانوتى) الفكرى، مما يسمح، لو شاء النقاد، باستخراج نظرية فكرية متكاملة من أعمالى"[١٧]). وكتابه " من البرج العاجى"، إن هو إلا صيحته (الهامسة) بخيبة أمله فى سلطان رجل الفكر أمام رجال السياسة، وبالعزلة التى يصادفها الكاتب فى أداء رسالته، وهو يصف الحياة، ويكشف عما فيها من قوى مسيطرة.

ونحن، إذ ندرس هذا الجانب السياسى من رؤية الحكيم وفكره، نجاريه فى اعتماد كتاباته المباشرة فى هذا الموضوع، وندع الكتابات الأدبية الفنية المتصلة بهذه الرؤى والأفكار، ذلك أن الكتابات المباشرة كما يقول " هى التى يعتمد عليها فى تحديد المواقف الاجتماعية (والسياسية أيضًا)للكاتب. أما العمل الفنى فقد يختلط فيه موقف الكاتب بمواقف أشخاص روايته أو قصته أو مسرحيته"[١٨].

-٢-

وقبل أن نتناول هذا الجانب من رؤية الحكيم وفكره السياسى، يحسن بنا أن نتبين مكانة الفكر، وعلاقة رجاله برجال السياسة لديه، وكيف انعكس ذلك كله على مفهومه لفكرة التزام الأديب ورسالة الأدب فى الحياة.

يمثل الحكيم من هذه الناحية النموذج المثال على رجل الفكر والأدب، وفهمه غاية الأدب ورسالة الأديب فى الحياة. وقد انعكس مفهومه هذا على حياة الأديب لديه إلى حد أصبح يشكل فلسفة حياتية، تحكم تفكيره، وتوجه مواقفه وتصرفاته؛ فهو يعلن:

"إنى لا أقدس شيئا، ولا أحترم أحداً، ولا أنظر بعين الجد إلا إلى أمر واحد: الفكر. هذا النور اللامع فى قمة هرم ذى أركان أربعة: الجمال والخير والحق والحرية . هذا الهرم هو وحده الشيء الثابت في وجودي.."[19] ويكبر لديه الشعور بكونه أديبًا مفكرا تتصل مهمته بهذه القيم المعنوية العليا للحياة البشرية التى لا يؤتمن عليها فى المجتمعات الراقية غير رجال الفكر الأحرار. ومن هنا، فهو يرى عمل القلم ومكانته أعلى من كل جاه، وأن لا جاه سواه. "لا أحب أن أكون من ذوى الجاه... كل ما عندى قلم لا أرضى أن أسخره فى هدم الأشخاص لمجرد الهدم، ولا أن أستخدمه فى بناء أشخاص طمعا فى الغنم.. إنما هو خادم بالمجان لأى فكرة كبيرة أدافع عنها... تلك هى مهمتى وكل مطلبى، والباقى لا وزن له عندى"[20].

وفى سبيل السمو بمهمة القلم واستقلال الأديب يرى الحكيم أنه يجب أن يكون حراً "لأن الأديب إذا باع رأيه، أو قيد وجدانه، ذهبت عنه فى الحال صفة الأديب، فالحرية هي نبع الفن.. وبغير الحرية لا يكون أدب ولا فن"[21] ولذلك فهو يصر على احتفاظ سلطة الفكر بحريتها واستقلالها تجاه سلطة السياسة والعمل. وقد طبق هذا المبدأ على شخصه تطبيقًا صارما، يقول"... فابتعدت عن محيط السياسة العملية، ورفضت الانضمام إلى الأحزاب السياسية، واعتبرت المفكر كالراهب ، مسرحه هو حريته.. حتى لا يستخدم آلة مسخرة فى أيدى رجالها، فيفقد بذلك حرية النظر الحر إلى الأشياء .. إن المفكر الذى يترك مكانه لينضوى تحت لواء سلطة العمل الممثلة فى حزب أو حكم هو مفكر هارب من رسالته.. وإن هذا الهروب إلى معسكر الساسة والحاكمين هو الذى جرد الفكر من سلطانه، وجعل منه تابعًا لا متبوعًا، ولم يخطر فى بالى قط أن أعزل الفكر عن أى نشاط سياسى أو اجتماعى .. فالعزلة التى دعوت إليها هى العزلة عن السياسيين لا عن السياسة، عن الأحزاب لا عن المجتمع.."[22] ومن أجل ضمان هذه الحرية التى تغيا بها تمكين النوع البشرى من الاستمرار والرقى، فهو يتخذها عقيدة أساسية يؤمن بها، يقول".. وإنى أعلن هذه العقيدة ولى الشرف العظيم أن أموت يومًا من أجلها، وأن أغرق معها إذا غرقت، فلا خير فى صاحب فكرة أو عقيدة لا يموت بموتها"[23]. وهكذا يطلق الحكيم هذه الصيحة قلقًا على مصير الفكر المطلق الذى يرى أن لا كرامة للفرد والإنسان إلا فى ظل الديمقراطية و الحرية، وأنه إذا

ذهبت الحرية، فأجدر بالحر أن يموت... وانطلاقًا من هذا المفهوم، "فما من حدث استوجب تحرك القلم إلا حرك قلمى.. وما من أمر هز البشرية إلا هز نفسى، بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التى تمس الإنسان وتطوره وتقدمه إلا شغلتنى ودفعتنى إلى الجهر بالرأى حتى فى النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ..دون التفات إلى عواقب الرأى الحر، والنقد المر"[٢٤]. حتى الديمقراطية، بمعناها السياسى، أى باعتبارها نظامًا سياسيًا أو حزبيًا، لا يقبل الانتماء إليها، لأن الحرية الفكرية والروحية، التى هى مسرح الفكر الحر الحقيقى، تمنع من الانخراط فى سلك حزب أو نظام قد يضطر إلى الدفاع عنه بالحق أو بالباطل.. فهو لا يستطيع الدفاع مطلقًا عما يعتقد أنه الباطل، كما لا يستطيع أن يخدم شيئًا غير ما يعتقد أنه الحق. ويذهب فى هذا المنحى حداً يرى فيه أن الكاتب الحر "يستطيع أن ينشىء للإنسانية نظمًا وعوالم مثالية، وأن يرسل فى الأجيال أفكاراً ومبادئ تصلح أساسا لمذاهب عملية فى السياسة والاجتماع، ولكنه لن يكون مسئولا عن كيفية استخدام أفكاره، ولا عن الأشخاص الذين وضعوها موضع التنفيذ"[٢٥]، حيث يجب أن يبتعد عن رجال الحكم والسلطان، خوفا من الخضوع لهم وخشية من إذلالهم، وأن يصبح آلة مسخرة فى أيديهم. وعندها يكون الفكر قد غير صفته، وسيضطر المفكر، صاغراً، إلى التماس المعونة لدى العمل. والفكر المستقل يؤثر إلى مدى بعيد فى العمل، أبعد بكثير من أثر الفكر المندمج فيه أو الخاضع له.

ولا يرى الحكيم فى رجال الفكر قوة رجال الدين بنفوذهم الروحى. ثم إن أبرز دواعى ضعف رجال الفكر تتمثل فى تفككهم، ولذلك، فهو يقترح عليهم التكاتف والتآزر، لتكون لهم قوة تعادل قوة الحكام الذين يخشون دائما ما يمكن أن يوجهه إليهم رجال الفكر من نقد وتوجيه، فيلجأون، فى أحيان كثيرة، إلى إسكاتهم بالاستدراج إلى حظيرة السياسة العملية، فيلغى بذلك وجودهم، لأنك إذا أدمجت الفكر فى العمل لم يعد فكراً، فواجب رجل الفكر أن يحافظ على كيان الفكر، وأن يصون وجوده الذاتى حراً مستقلاً"[٢٦].

وهذه السياسة التى فرضها الحكيم على نفسه بكل حزم وإصرار، إلى حد الغلو والإغراق، جعلته يعانى فى حياته معاناة شديدة، دون أن يلقى أى سند من حزب، أو

حماية من أحد. يقول"... فاتتني في دنياى حتى اليوم لذة لم أذقها قط .. تلك هي لذة من ينقد ويرمى وظهره مسند إلى حائط حزب.. كما فعل (العقاد) وهو نائب في البرلمان الوفدى، وصاح:- نحن مستعدون لتحطيم أكبر رأس في البلد يعتدى على الدستور- كنت ذلك الذى يصيب فلا يبتسم له أحد، ويصاب فلا يأسف له أحد! نقدت عيوب "النظام البرلماني" عام ١٩٣٨، وكنت يومئذ موظفًا في الحكومة...، فعاقبوني عقاب اللص المختلس.. إن من حقى الكلام في هذه الشيءون، إن لم يكن بصفتي كاتبًا، فباعتباري مواطنا"[٢٧]. وبرغم ذلك فهو يرى أن أروع الكفاح هو كفاح النفس في سبيل احتمالها الضربات في صبر وابتسام."لقد أصابنى ما يدمى من سهام الأقلام.. ولكننى كنت أقول في نفسى- إني إذن حي، فالكاتب الحي هو الذى ينهش كاللحم الحي، لأن الجيف لا تطعن ولا تنهش. ومادمت حيا ، فلا شيء في الأرض يمنعنى من الركض على جواد الكفاح!"[٢٨].

وإذا بدأ الحكيم بهذا الفكر السياسى منظراً مثاليًا، وأديبًا ملتزما غاية الالتزام، فهل يصلح مثل هذا السمو في تنظير الفكر السياسى نموذجا في التعامل في مثل أوضاعنا السياسية في عقد الأربعينيات، أو حتى في أيامنا هذه؟! لعل الحكيم أن يكون على قدر من الصواب في موقفه وفي رؤيته، ولعله كان يمكن أن يكون ذا تأثير أقوى وأكثر فاعلية لو أنه استند في مواقفه ونضاله، إلى جهة يطمئن إليها ويتعاون معها!!

-٣-

٣-١

شكلت الرؤى والأفكارالسياسية محاور ومضامين العديد من أعمال توفيق الحكيم الأدبية، والمسرحية منها بخاصة، إلى جانب العديد من الكتابات المباشرة في الموضوع السياسى، سواء أجاءت في كتب مستقلة، أم في مقالات متخصصة. وعلى الرغم من هذا الاهتمام الخاص بالفكر السياسى، فقد طغت شهرة الحكيم ، بصفته الأديب والمسرحى صاحب (العصا والبيريه)، وغطت على مكانة المفكر السياسى لديه، على الرغم من أهمية هذه المكانة وعلو شأنها ونزاهته وصدقه فيها، إلى حد التفرد.

وربما أمكن القول: إن ما شاع بين الخاصة والعامة عن صفة البخل عند الحكيم وقبضه يده وغلها إلى عنقه، وتقتيره أو تقنينه واقتصاده، كان أبرز وأسير بين الناس من صفة المفكر السياسى النزيه، حقًا. وقد يكمن تفسير ذلك فى غلبة الطابع الأدبى والفنى فى هذه الأعمال والكتابات، وفى تميزه إلى حد التفرد فى هذا الطابع فى كثير من الأحيان، إلى جانب اقتصار هذه الأعمال والكتابات على الجانب العقلى والتنظير السياسى غير المحترف. يضاف إلى ذلك بروز أدوار السياسيين المحترفين وطغيان شهرتهم على الرغم من استشراء الفساد فى الحياة السياسية، مما أضعف شهرة الحكيم السياسى، وأضمر دوره، وأضعفه، بالتالى، فى هذا المجال، برغم مكانته الحقيقية، وشفافية هذا الدور على مدى عقود عديدة فى حياة مصر والمصريين الاجتماعية والسياسية.

وأعترف، بكل صراحة، أننى من خلال الاهتمام بهذه الدراسة فوجئت إلى حد الإعجاب الشديد ببعض جوانب هذا التنظير الواعى المخلص والنزيه لديه، كما فوجئت إلى حد الدهشة ببعض جوانب قصور النظر أحيانًا، إلى حد أورده ذلك موارد الردة والتهلكة على هذا الصعيد.

حقًا، لقد دخل توفيق الحكيم إلى ميدان الفكر والتنظير السياسى من أوسع الأبواب وأكثرها أهمية وقبولاً: باب الوطنية وما يتصل بها من "الفكرة المصرية"، وباب الإيمان بالديمقراطية الليبرالية الحقة، وباب الإخلاص إلى حد الإيمان بالمثل والقيم الإنسانية الرفيعة. وقد دخل من كل هذه الأبواب، بروح الأديب الملتزم، عبر أبهاء الأدب، حيث توسل إلى عرض هذه الرؤى والأفكار من خلال بعض ضروب الأدب والفن، حيث تتجلى مواهبه العالية المميزة، ومن هنا تنوعت موضوعات اهتمامه فى هذا المجال، فمن الديمقراطية الليبرالية والحرية، إلى مشكلة السلطة والحكم، وحرية الفرد والمجتمع، والعلاقة مع السلطة والحاكم، والعلاقة بين رجل الفكر ورجل السياسة، والحزبية والفساد السياسى والاجتماعى، ومستقبل الإنسان وحاضره، ومثل الحياة الإنسانية وقيمها الرفيعة، والتناقض بين السلام والاستسلام، وبين الغاية والوسيلة، ورسالة الأديب وقضية الالتزام فى الأدب، إلى آخر مثل هذه الموضوعات ومتعلقاتها الإنسانية.

ويبدو أن توفيق الحكيم كان بفطرته، يتحلى بمثل هذه النوازع النفسية والإنسانية. وقد تبلورت هذه النوازع لديه في ظروف حياته الأسرية، وبتأثيرات حياة الفلاحين التى عاشها واستغرق كثيرا من مظاهرها فى الريف المصرى أثناء عمله نائبًا عامًا فى هذه الأرياف. وقد عمقها ونماها لديه ما ظل يحسه من تناقض حاد ومفجع بين حياة التخلف فى وطنه، وبين حياة الحرية والديمقراطية التى خبرها أثناء إقامته فى باريس، من نحو، وما تشبع به عقليًا ونفسيًا من خلال قراءاته ومطالعاته فى الآداب ومظاهر الحضارة عند الغربيين، من نحو آخر. وقد لقيت كل هذه المؤثرات وسواها نفسًا حساسة وتربة صالحة لتربيب هذه المشاعر والعواطف الإنسانية، أعان على ظهورها والتعبير عنها مواهبه الأدبية والفنية الأصيلة التى راح بها يجسد هذه النوازع والمفاهيم والدعوات بكل صدق ومثابرة وإخلاص، خصوصًا وهو يرى وطنه مهدداً بالخراب والتدمير على أيدي الاستعمار المحتل من ناحية، وعلى أيدى قوى الإقطاع والتخلف، بما يعتورها من فساد وأنانيات وصراع، من ناحية أخرى.

فى أواخر العقد الثانى من القرن كان توفيق الحكيم يستدير عن شرفته ليخطو على عتبة العقد الثالث من عمره، فتى يتفتح للحياة إبان اشتعال الشارع المصرى بالثورة على المحتلين. وقد قدر لـ (محسن- اسمه الأدبى فى عودة الروح) أن تكتوى أصابعه بنار هذه الثورة الوطنية، وأن يترسخ فى عقله وفى أعماق نفسه شعار الثورة "مصر للمصريين"، فكرة الوطنية التى آمن بها يومئذ زعماء مصر وكبار رجالاتها من المفكرين والزعماء الوطنيين. وانسجامًا مع طبيعة الفتى/ الأديب، راهب الفكر/ المعتزل، على وعد التجربة الذهنية الفاعلة، كما تجسد حياته بعدئذ، راح يبلور هذه الفكرة ويعمقها فى نفسه، ويكسوها لحمها الحى، فيتمثلها عجينة حضارة إنسانية أصيلة تشع فيها ومنها الحياة باستمرار، ولا يمكن لها أن تموت، وقد تغلغلت روح الأدب والفن لديه، وملأت نفسه حقيقتها الإنسانية مجسدة فى روح أسطورتها أوزوريس تنادى الحارس، ابن مصر النموذج-حوريس: انهض ، انهض أيها الوطن! إن لك قلبك ، قلبك الحقيقى دائمًا... قلبك الماضى. وهو يرد عليها من الأعماق: إنى حى!... إنى حى...!

وهذه الفكرة "مصر للمصريين"، صقلتها وعمقتها فى نفس الفتى حياة الغربة فى باريس بكل أشواقها وآثارها الحضارية والثقافية. وخلق الأديب منها فلسفة اعتقادية أحاطها بإطارها السياسى الساخن يومئذ مجسداً فى ثورة ١٩١٩، وجعلها "مدخلا مبدئيًا إلى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها"(٢٩)، واعتبرها بمثابة "الميلاد الحقيقى لعصر النهضة المصرية الحديثة"(٣٠). والحق أن ثورة ١٩١٩ هى التى أوحت إلى الحكيم بهذا البعد الحضارى الجديد للفكرة المصرية، ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل فى البرج العاجى، مضت به من فورها إلى تفاعلات تجربة الذهن التى أثمرت له ما يسميه بمصر الفكرة أو مصر الروح(٣١)، كما جسدها فى روايته الأولى "عودة الروح"، رواية الثورة بحق.

وظلت هذه الفكرة تعمر ذهنه وتعيش معه لدرجة الإيمان العميق: "روح مصر الحقيقية لم تذهب .. ولن تخمد .. هذا إيمانى الذى لن يزول.. ومنذ بدت هذه الروح لعينى عام ١٩١٩ تملكتنى عقيدة أن هذا الذى أرى ليس شيئا جديداً ولا طارئًا.. وإنما هو شيء موجود دائمًا .. باق أبداً.. ولكن روح مصر تنام أحيانا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها.. وتتبدد أحيانًا عندما يختلس منها أبناؤها أقباسا ينفقونها فى شتى الأغراض .. وتحار أحيانا عندما يتعدد الزعماء، فيقودونها كل فى طريق، وهى تظل هكذا فى نومها أو بددها أو حيرتها.. إلى أن يتيح لها القدر، بين فترة وفترة، من الظروف والرجال والأحداث، ما يدفعها إلى وحدة الغاية والسبيل والقيادة.. عند ذلك يرى العالم العجب. ويصيح الناس ويهمس التاريخ: انظروا لقد تكررت المعجزة، وعادت الروح"(٣٢). وسنرى فى جزء تال من الدراسة إلى أى حد سيؤثر إيمانه بهذه الفكرة فى أفكاره ومواقفه السياسية حتى الفترة المتأخرة من حياته.

فهم الحكيم فكرة تفاعل الحضارات وتمثلها وتواصلها، وعلى هذا الأساس فهم الفكرة المصرية من خلال روح مصر التى انبثقت من تمازج التاريخ والتمثل الحضارى الذى تجسد بتعاقب الحضارات الفرعونية والقبطية والإسلامية. ومن هذا المنطلق العقلى/ الوجدانى ظل محكوما بشعار واحد أسماه "مصلحة مصر"، وظل على أساسه، يضع معيار حكمه على نجاح الحاكم أو المواطن ووطنيتهما، من خلال قوله: "إن الحاكم الناجح الذى أراد لمصر الخير والنجاح، وبدأ مهمته بسؤال: ماذا أريد لمصر؟ أما الذين

لم يهدفوا إلى خيرها ، فقد كان سؤالهم هو: ماذا يريدون من مصر ؟ وفرق كبير بين الذى يريد لمصر وبين الذى يريد من مصر ، سواء كان على مستوى الحاكم أوحتى المواطن"(٣٣).

وسواء عددنا مثل هذا الرأى مجرد موقف وطنى أم موقفًا سياسيًا ، فإنه ، قياسًا على رأى الكاتب السويسرى (كيلير) ، يؤول فى النهاية إلى سياسة(*). وانطلاقا من هذا الفكر السياسى المفعم بالوعى والصدق فى حب مصر ، فإننا نرى الحكيم ، وقد نضجت شخصيته ، واستحصدت مواهبه الأدبية وثقافته وخبراته الحياتية ، يستغرق منذ قبيل الحرب العالمية الثانية ، ومنذ ١٩٣٨/١٩٣٧ بالتحديد ، فى الكتابة السياسية والاجتماعية ، فيشغل نفسه بمعالجة كثير من هذه المظاهر والقضايا فى حياة مصر. وعلى مدى عقد كامل حتى عام ١٩٤٨ ، حيث تعد هذه الفترة من أكثر الفترات حرجًا فى تاريخ مصر الحديث ، ينشر كثيراً من المقالات والكتابات والمساجلات يتناول فيها "هيستيريا السياسة" فى مصر ، فيجسد إفسادها الهدوء والتفكير ، ويصور ارتفاع صداها إلى أبراج الأدباء والمفكرين العاجية ، ويرى أنه "إذا وصل بخار السياسة إلى تلك القمم البارزة فى أمة من الأمم ، فأنذر إذن بالويل ، وتنبأ بأن رأس الأمة قد لعب به الداء! فما رأس الأمة فى حقيقة الأمر إلا مفكروها المجردون!"(٣٤) ثم يهاجم النظام الديمقراطى المزيف ، كما رآه ، فى مصر تحت عنوان"جموح الديمقراطية" ، وينتقد بحدة وعنف سياسات الأحزاب والشخصيات السياسية وسلطات الحكم فى اشتغالهم جميعًا وتلهيهم بالقول دون العمل ، وبفساد دولاب الإدارة وعملها دون برامج وتخطيط. وينتقد صراع الأحقاد بين الأفراد والأحزاب ، ويبدى فى هذا المجال كثيرا من الآراء الوطنية السديدة. فالديمقراطية فى رأيه "ليست كلمة تقال فى الخطب ، لأنها جميلة ذات رنين ، ولا هى بناء شامخ يسمونه (البرلمان) ، لكن الديمقراطية هى روح المساواة والإخاء وحرية الفكر المكفولة للجميع!... كل طعنة تصيب كتلة الوطن فتحللها إلى عناصر أو طوائف ، إنما هى طعنة مسمومة تصل مباشرة إلى قلب الأمة وصميم الديمقراطية"(٣٥).

وقد شكلت مشكلة الحكم لدى الحكيم أهم المحاور التى دارت حولها كتاباته وأدبه بشكل عام ، ومسرحه بشكل خاص ، ومثل فيها مثال المفكر الليبرالى الذى يتصور ملكوت الحرية فى النظام الديمقراطى الغربى. ومن هنا صب نقمته على

الانتخابات كما كانت تجرى فى مصر، فكتب عن "تعيم الانتخابات!"، إذ لم ير فيها أى مظهر من مظاهر الديمقراطية، فهى تجرى بروح ما يدعوه (شركة مقاولات الانتخابات)، ويسمى مناصب رجال السلطة والحكم (خيول المناصب الحكومية الخشبية)، ويرى أن الأحزاب تقام وتنشأ بصبغات شخصية متشابهة من أجل مصالح طبقة الملاك والإقطاعيين. وقد جمع هذه المقالات مع مقالات أخرى كثيرة فى موضوعات متنوعة، فى الدين، وفى الأدب والفن والثقافة، وفى المرأة والمجتمع -فى كتاب "تحت شمس الفكر"(٣٦)، ونشره عام ١٩٣٨.

ويلسع الحكيم بنار ذوقه الأدبى الطريف، وهو يتمثل نظام الحكم فى مصر، حتى فى الآخرة، شجرة فى الجنة ذات فاكهة شهية، "ما من فاكهة ألذ منها! من ذاقها مرة فلن ينساها أبد الدهر!". "فهذه الشجرة فاكهتها ليس لها شوك يصد الناس عنها.. ثمرتها سائغة ليس لها نوى.. بل هى سهلة المأخذ، سائغة المأكل .. أما فى أوروبا، حيث الرأى العام المتيقظ يحيط هذه الفاكهة بأسلاك شائكة، هى المسئولية، فإن كثيرا من الناس يعافونها، ويخشون أن يمدوا إليها يداً"(٣٧) وبذلك يستحضر الحكيم السياسى، بذوقه الأدبى الفنى، شجرة آدم الملعونة التى طرد بسببها من الجنة، إشارة إلى ما يستحقه العاملون فى السياسة، على هذا المبدأ، من طرد، ولعن.

وهو يعيب نظام الانتخابات كما كان معمولاً به فى مصر يومئذ، وينقل على لسان (هتلر) فى إحدى خطبه قوله "قد يكون من الأيسر أن نأمل فى رؤية جمل يمر من ثقب إبرة، على أن نأمل فى رؤية رجل عظيم يكتشف عن طريق انتخاب الجماهير!" ويعلق على لسان (صاحب المعالى): "هذا.. قول يجوز فى ألمانيا و أوروبا، أما فى مصر، فمن قال إن الشعب أو الجماهير تنتخب أحداً؟"(٣٨). وتبلغ سخريته حداً محرجًا غاية الحرج، وهو يتحدث عما يسميه "زفة الانتخابات"، إذ يقول".. فمنافسك الخطير يمكن إقناعه بالمال ليتنازل لك عن الدائرة، لأن مبدأ "خلو الرجل"المعمول به اليوم فى أزمة المساكن معمول به أيضا فى سوق المقاعد.. (مضاربة الخصم) .. وهكذا الديمقراطية كما نراها فى مصر"(٣٩).

ويصور الحكومة فى مصر يومئذ تقوم على النظام البرلمانى المزيف، إذ ترتكز على قوتين:البرلمان، للاستواء على الكراسى، و(الطلبة) للاستقرار الهادئ فى

الكراسى! وكلاهما لا يكتسب إلا بوعود (ومنح) إن أعطيت فعلاً، فقد حلت الفوضى وفسدت الأخلاق، وإن لم تعط، فلا حكم ولا اطمئنان على حكم!"(٤٠).

وهكذا هى السياسة والحكم فى رأيه، لعبة خفة وبراعة، فهى "اللباقة أو المهارة أو الكياسة التى تستطيع بها أن تسحب خاتم السلطة من إصبع منافسك وتضعه فى إصبعك، إلى أن يغافلك المنافس وينتهز منك الفرصة فيسحب بدوره الخاتم من إصبعك ويضعه فى إصبعه.. وهكذا دواليك حتى يتعب أحدكما من هذه اللعبة اللذيذة، وقلما يتعب"(٤١). وفى مقالة نشرت فى مجلة "آخر ساعة المصورة، عدد (٢٢٩)، كانت قد أغضبت الحكومة بسبب نقده النظام البرلمانى، مما أدى إلى فرض عقوبة مادية عليه بصفته موظفًا رسميًا، يقول: "أنا عدو المرأة.. والنظام البرلمانى! لأن طبيعة الاثنين فى الغالب واحدة... الثرثرة!.. إن هذه الديمقراطية كما تفهمونا وتزاولونها فى مصر هى أصلح أداة لتوليد الحكم غير الصالح"(٤٢).

وفى نقده بعض أدواء المجتمع المؤثرة فى الحياة السياسية، يذكر تفشى المادية والوصولية فى جسم الأمة، والغلو والإغراق فى التنابذ والخصومات إلى حد تحطيم الطرف الآخر على حساب الأمة والوطن. وفى رأيه أن الاقتصاد فى العصر الحديث هو (دين العصر) الرابض وراء الجميع، وهو العدو الأكبر. وعلى هذا الأساس يرى أن السياسة فى حقيقتها ليست للحكم أو للسياسة فى ذاتها، وإنما السياسة للاقتصاد (٤٣). لذا، فإن الاشتراكية "هى جوهر لابد أن يدخل فى تركيب كل نظام سياسى حديث.. وما أيسر على الديمقراطيات من إنشاء (الديمقراطية الاشتراكية)"(٤٤).

ويشير فى بعض كتاباته إلى إصلاح أوضاع الحكم على أساس تربوى متكامل يعتمد فيه على دور البيت والمدرسة فى الإعداد والاستعداد، ووجوب تلقين الشباب المثل العليا والمبادئ الخلقية السليمة، ويرى أنه على الشباب تقع مسئولية إحداث الثورة المباركة التى تقيم الوطن على أقدام من الصحة والقوة والنظام. ويهدف من وراء ذلك كله إلى أن يصبح الحكم للشعب لمصلحة نفسه، لا أن تتحكم طائفة أو طبقة منه لمصلحتها أو لمصلحة جماعة.. ويقول على لسان الفيلسوف مخاطبًا الشعب"... احكم

أنت! .. أنت كلك فى جسم واحد وروح واحد.. والكل الواحد .. احكم نفسك بنفسك أيها الشعب! لمصلحة نفسك"(٤٥).

وهذا الإصلاح التربوى، يشبه، فى حال نجاحه، أن يكون تنظيفا وغسلا لعقل الأمة، يستدعى تغييرات كثيرة فى أنظمة الإعلام والتعليم، أشبه ما يكون بالثورة الثقافية(٤٦). وهو يقدر أن العقل المصرى كان يستطيع، فى ظل تقاليد ديمقراطية، أن يعطى أكثر مما أعطى. وفى رسالة إلى أحمد الصاوى محمد عام ١٩٣٧، يرى أنه نتج عن فوضى حياة المصريين وأوليتها وسديميتها أنه "لم تتكون فيها عوالم منظمة متآلفة يعيش فيها الناس.. (فلا يوجد فى مصر) "عالم الأدب" و "عالم العلم" و"عالم الرياضة"، و "عالم الفن" و"عالم السياسة".. إلخ، بالمعنى المفهوم لهذه العوالم فى أوروبا"(٤٧).

وربما كانت هذه الدعوة سليمة فى ذاتها وفى ظروف مناسبة، ولكن وعى الحكيم يقصر به عن إدراك الهدف عندما يدعو الناس، كلا فى مجال اهتمامه، إلى الاهتمام بهذه العوالم، وترك السياسة للسياسيين، لأنه يغفل هنا، حقيقة السياسة وفساد السياسيين ، و ما لابد أن يترتب على ذلك من خراب الوطن ودماره، إذا لم يبد الشعب الاهتمام الكافى بالسياسة إلى جانب اهتماماته الأخرى فى شىءون الحياة المختلفة.

وقد يكون صحيحا قول غالى شكرى إن "توفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكرى للبرجوازية من فضلات ثوريتها القديمة، حين كانت الدعوة المصرية تجسيداً أمينًا لإحدى مراحل الثورة فى تاريخنا الحديث. ولهذا السبب جاء كتابه (التعادلية) أقرب ما يكون إلى النداء الأخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة، حتى تستطيع أن تواكب الركب الصاعد إلى الاشتراكية، هو أحد أبناء الثورة الوطنية الديمقراطية، ولكنه أيضا لم ينتكس مع انتكاسة رواد جيل الثورة. وأصبح كما يقول لويس عوض رمزا للجسر القائم بين ثورتين أو ازدهارين عظيمين. وهو لكى يكون جسراً عظيما، لابد له من أن يتفادى أسباب النكسة التى أطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثورى المتقدم. ومن هنا تتسم محاولاته الفكرية أول ما تتسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذى يتصبب بارداً على جبين راهب الفكر"(٤٨).

"قبل الحرب العالمية الثانية.. وقبل اجتياح (هتلر) بجيوشه أراضي (روسيا).. نشرت عام ١٩٣٨ في كتابي "عصفور من الشرق" الآتي:.. إني لأتنبأ لك منذ الآن، بوقوع نوع من الحروب الصيبية بين (الماركسية) وبين (الفاشستية).. (النازية)"(٤٩).

كان الحكيم، من خلال إيمانه بالقيم الإنسانية ومُثُل الحياة البشرية، (الحرية، الفكر، العدالة، الحق والجمال)، كما تتبدى في أفكار هداة البشرية وفي أحلامهم الإنسانية، يشغل تفكيره في مقاربة بعض القضايا السياسية الكبرى بكل ما ينعكس عنها من مؤثرات على حياة الإنسان، الفرد والجماعة. وهذه القيم العليا لا يؤتمن عليها في المجتمعات الراقية غير رجال الفكر الأحرار وحدهم. ومن مظاهر ذلك حديثه عن صدمته العنيفة بما ترتب على مآسي الحرب العالمية الثانية وأهوالها من آثار الخراب والدمار التي تمنع استمرار الرقي البشري، وتَحُدُّ من إمكانات تحسين الحياة. "تلك هي أعنف صدمة هزت نفسي في السنوات القلائل التي تلت الحرب الكبرى الأخرى.. لقد ظننت أن تلك الحرب العظمى بفظائعها ومخاريها(*) قد ردعت البشر.. لكن .. وا أسفاه.. فوجئت بما هالني: لقد ارتدَّت البشرية بغتة إلى الوراء .. صيحات الغابة والعودة إلى غرائز الدم والجنس.. سأزدري دائمًا القوة الوحشية في ذاتها.. وسأدعو إلى القوة الفكرية والمعنوية .. لتمكين النوع البشري من الاستمرار والرقي.."(٥٠).

وتهوله خدعة الحلفاء وهم يزوِّرون إعلاناتهم للمجتمعات البشرية في العالم، ونداءاتهم في ميثاق الأطلنطي بوحدة العالم وبحرياته الأربع. يقول: "أتامل اليوم هذا الكلام وأقول لنفسي: يالها من خدعة!.. كيف استطاع هؤلاء الحلفاء أن يدخلوا في روعنا هذه الأوهام؟ كيف استطاعوا هم أن يرغمونا على أن نؤمن بالنزوات التي قد تصطنع لنا، ويقنعونا بالأكاذيب التي تقدم لنا على أنها حقائق..عندما أعلنوا ميثاق الأطلنطي وساحوا في كل مكان هاتفين: عالم واحد وحريات أربع!.. كيف استطاعوا أن يثيرونا على القوة الوحشية التي تسحق الأمم الحرة، فنصدقهم ونرتمي في أحضانهم كما ترتمي الحملان في أفواه الذئاب.. ونفتح عيوننا في آخر الأمر لنرى أن لا قوة وحشية غير قوتهم..ويتمزق لنا الستار عن عصابة من قطاع الطرق تلبس- الفراك-،

وجماعة من اللصوص تتكلم بلغة النبلاء.. فإذا جهادهم يتوج بمجزرة لم تر الإنسانية أحط منها يوم ألقوا القنبلة الذرية ليبيدوا مدينتين آمنتين بأكملهما.. بسكانهما الوادعين المسالمين.. إنهم لا يحاربون قبل أن يصنعوا راية معنوية تخفى أغراضهم الحقيقية. راية خفاقة بأسمى المبادئ يؤلبون تحتها كل نفس متحمسة للمثل العليا.."

"إلى متى يبقى الفكر ألعوبة في يد القوة؟"

"إلى متى يظل الفكر أداة دعاية فى يد السلطان؟"

"فى النظام الديكتاتورى يصدر الأمر إلى الفكر فيطيع.."

"وفى النظام الديمقراطى تنصب الخدعة للفكر فيقع"(٥١).

وكما هاله خداع الحلفاء، فإنه يعلن سخطه على (هتلر)، ويجد فى أعماله حمامًا رهيبًا من الدم، ويدعوه إلى أن يحب الجنس البشرى جميعه، كغرض أسمى. وكذلك، فإنه يقرع موسولينى بقوله"... إذا أعطيت شعبك كل شيء وسلبته حريته، فإنك لم تعطه شيئا"(٥٢). ومن ثم، فهو يدعو إلى أن يستبدل برجال الحرب المنتصرين غيرهم فى مؤتمر الصلح، خشية أن تنسيهم حرارة الظفر أنفسهم، فيحسبون أن واجبهم على مائدة السلم أن يحرزوا لأوطانهم انتصارات أخرى. وبهذا يضيع معنى الفكرة العظمى التى من أجلها بذلت الأرواح، وسفكت الدماء، وهى: التعاون الدولى على أساس المساواة والإخاء بين الأمم جمعاء، دون ضغائن ولا سخائم ولا بغضاء، ودون تمسك بغرور كاذب، وعظمة زائفة، وحب تسلط، وشهوة مسيطرة"(٥٣).

وفى لفتة ذكية ينبثق منها حكم دقيق يمس به جوهر الحقيقة، وبروح ساخرة مريرة يعيب على الإنكليز أنانيتهم، وحبهم للسيطرة، وخبثهم، وإثارتهم الفتن فى الأسرة الإنسانية. يكتب مقالة إلى ذى اللحية البيضاء- برناردشو- يقول فيها "هذا شأن الإنكليز، إنهم يحبون السيطرة إلى حد الجوع فى سبيلها، ويعشقون (الإمبراطورية) عشق روميو لجولييت.. مهما يكن الأمر، فأنت لا ريب تدرك فى قرارة نفسك أن هذه العجينة الإنكليزية هى دائما (خميرة) الشقاق فى العالم والشجار بين البشر. منها يصنع خبز الشر الذى يسمم النفوس، فتجحد العدالة والمساواة بين الأمم، وتوقع الفرقة والتفرقة فى أسرة الإنسانية.."(٥٤).

وهكذا، فإن البرج العاجى لم يغيِّب الحكيم، كما رأينا فى الجزء السابق، عن ساحة الحياة المصرية، ولا عن ساحة الأحداث العالمية المهمة، فهو، بوعيه الحاد النشط، ظل يرصد ما يجرى حوله، ويلاحقه بعين الاهتمام ، ويفكر القلق الحريص على مستقبل الإنسان ورقيه.

-٤-

وعلى غرار الأدباء ورجال الفكر الأحرار فى الغرب الذين كانوا ينقدون أحزابهم الديمقراطية فى بلادهم، وهم معها فى الأساس، اتخذ الحكيم، متأسيًا بالكثيرين منهم، مواقف كثيرة من جوانب الحياة السياسية فى مصر منذ أواخر الثلاثينيات، وهو ضدها، وناقم عليها، إلى حد دعوته عام ١٩٤٥ إلى قيام (حركة مباركة) أو (ثورة مباركة) تعصف بكل مظاهر الفساد التى كانت تعم نظام الحكم والحياة السياسية فى هذه الفترة. وحتى من قبل ذلك، حيث كانت دعوته إلى عودة الروح منذ مطالع الثلاثينيات، وعلى أساس هذه الدعوة، فقد اعتبر بعد الثورة كلمة الإهداء التى خطها له جمال عبد الناصر على كتابه "فلسفة الثورة" فى ٢٨ أيار (مايو) ١٩٥٤ نص وثيقة يحلِّى بها بعض صفحات أعماله الكتابية(*).

ومن هنا، فهو يعتبر نفسه، على الأقل، أحد الآباء، إن لم يكن الأب الوحيد، للمستبد العادل الذى دعا إليه الشيخ محمد عبده منذ وقت مبكر. ولهذا، فقد رحب الحكيم بقيام ثورة ١٩٥٢، وعاش في كنفها معززاً مُكَرَّمًا، أتيح له الكثير من فرص الكتابة فى نقد بعض الأوضاع(*)، حتى لقد كرمته الثورة بمنحه أعلى أوسمة الدولة من قبل زعيمها جمال عبد الناصر. وبعد وفاة الزعيم فى ٢٩ أيلول ١٩٧٠، كانت مبادرة الحكيم بالدعوة إلى افتتاح الاكتتاب لإقامة تمثال له فى أكبر ميادين القاهرة على حساب الشعب، وافتتح هو نفسه هذه المبادرة بالتبرع بخمسين جنيهًا من أجل تحقيق هذه الغاية التى لم تتحقق، وكتب رثاءه الشهير (للفارس والبطل والتاريخ). وقبل أن يمضى على ذلك أقل من سنتين كانت مفاجأته بإظهار مخطوط كتيب "عودة الوعى"، وأعلن فى إشهاره أن آراءه فيه هى "شهادتى أمام ضميرى"، وأن هذه السطور ليست تاريخًا، وإنما هى مشاهد ومشاعر استرجعت من الذاكرة، ولا تستند إلى أى

مرجع آخر للفترة بين هذين التاريخين: من يوم الأربعاء ٢٣ يوليو ١٩٥٢، إلى يوم الأحد ٢٣ يوليو ١٩٧٢(*).

وقد أثار هذا الكتيب من المواقف والكتابات، ومن الردود المعارضة فى مصر وفى العالم العربى ما يجسد هذا التحول (المضاد) ويستنكره إلى حد الخيانة، أو ما يقترب منها لدى كاتب ومفكر بارز له شهرة واسعة مثل توفيق الحكيم: تلقفه كتاب اليمين وممثلو الطبقات الجديدة والقديمة التى ترفع راية الرأسمالية ضد الطبقات التى قامت الثورة المصرية ورفعت راية الاشتراكية والديمقراطية باسمها، إلى حد أن إسرائيل ومخابرات بعض الحكومات العربية أخذت على عاتقها توزيعه وإهداءه إلى المكتبات العامة لتوسيع قاعدة توزيعه وتداوله. كما انبرى الكثير من الأفراد والمؤسسات الوطنية والقومية للرد عليه، إلى حد اعتبار صاحبه سقط سقطة مردية، وألقى به، فى رأى بعضهم، كثيراً من ظلال الشك والريب على مواقفه السابقة.

ووصل الأمر بتوفيق الحكيم بعد (عودة وعيه!) أن كتب عريضة رفعها إلى السادات بعد أن جمع عليها توقيعات بعض الكتاب، بهدف "أن نهيئ له الجو إذا ما أراد المفاوضة مع إسرائيل"!(٥٥).

والكلمة التى قدم بها الحكيم كتابه، تشى بلعبة الذكاء والتظاهر بالحرج البالغ التى يلعبها على القارئ إلى حد الاستغفال، وبمحاولة استغلال رصيده من الثقة القديمة التى كان قد بناها طوال سنوات عمره وشهرته الأدبيين(٥٦)، كما يحاول تمرير آرائه فى هذا الكتاب من خلال تغليفها بما لا يزال (يظهره) من حب جمال عبد الناصر، وتقديره له.

بداية، وبعد مرور عشرين عامًا على الثورة حتى ذلك الوقت، يقوده (الوعى العائد!) إلى أن الثورة لبست طوال ذلك العمر ثوبًا غير ثوبها الحقيقى الذى كان يجب أن يبقى عند (موضة) الحركة أو الانقلاب العسكرى. ومن هنا، فهو يراها "ثورة ضد الدستور" (١٩، ٢٠، ٣٤٢)(*)، ويحس بغرابة أن تصبح لها مجلس ثورة يصدر القوانين فى حجرات مغلقة دون معارضة،وبغير مناقشة علنية (٢١، ٣٤٣)، ويتهم الثورة وأصحابها بالاستبداد والديكتاتورية.

وليس أدعى إلى الدهشة والاستهجان مما يبطنه الحكيم من شعور الغرابة والضيق، وهو يتحدث عن حل (الحكام الجدد!) الأحزاب، وإنشاء محكمة الثورة للقيام (بلعبة!) محاكمة رجالات الحكم والسياسة السابقين (الكبراء الفضلاء!)، الذين راحوا يتسابقون على طلب الحظوة ، ويترامون على الأقدام خوفا وطمعا فى حلبة التزلف والتملق.. (٢٩، ٣٤٩).

ويطيل الحكيم فى الحديث عما اعتبره سحر جمال عبد الناصر– معبود الجماهير المعصوم– إلى حد جعل مواقف الجماهير من الزعيم ومن الأحداث السياسية، ناتجة عما أسماه (الانفعال ورد الفعل). وهو يرى أن الزعيم رجل انفعالى عاطفى (مهوش)، وأنه (لم يكن رجلاً سياسيًا، ولم تكن له قط طبيعة رجل السياسة .. فقد كان أقرب إلى طبيعة الكاتب الفنان الحالم العاطفي، ويظهر أن الظروف، كما قال، هى التى دفعته إلى طريق غير طريقه (٣٩، ٥٥-٥٦، ٣٥٨، ٣٧٢). وقد شلت الثقة بالزعيم تفكير الجماهير التى، عندما تحب، لا تناقش (٣٧، ٣٥٦). ولذلك فقد حكم مواقفها (هستيريا الهتاف والتصفيق)، بحيث "أصبحت الحناجر هى العقول، وما كان يبدو على الزعيم ضيق بذلك ، وإنما كانت ابتسامة الرضا ترتسم دائما على شفتيه". (٤٢، ٢٦٠) وأمام تسخير إمكانات الدولة من أجل الدعاية للزعيم ولإنجازات الثورة، فقدت مصر والحكيم نفسه الوعى، وألغيت العقول، ما عدا عقل الزعيم. وفى ذلك، كما يرى الحكيم، ما يشبه السكر، إلى حد التحطيم المقصود لوعى مصر، وتغييب هذا الوعى. (٧٤، ٣٨٣، ٣٩١، ٣٩٤).

ويتهم الحكيم فى كتابه عبد الناصر بأنه عمل على أن يدمج مصر كلها فيه، وعلى إقناعها بأن عمرها الحقيقى هو عمر الثورة ونظامها، وأن لا عمر لها قبل ذلك ولا بعد ذلك يستحق الذكر. وهذه المحاولة، فى رأيه، تشبه محاولة ضغط مصر العملاقة ووضعها فى علبة الثورة إلى حد خنقها. (٧٥، ٣٩٥).

ويبلغ به الأمر حد الاقتناع بمحاولة تلطيخ الثورة بتهمة استنادها إلى أمريكا التى وقفت منذ قيامها، إلى جانبها، وأسكتت الإنجليز الذين كان فى مقدورهم إجهاضها فى نصف ساعة. ويرى أنه حتى توتر علاقاتها لاحقا مع أمريكا (قيل إنه

كان مخططًا له فى السياسة الأمريكية ليؤدى إلى إخراج إنجلترا وفرنسا من المنطقة، وتسليم قناة السويس لمصر.)-(٥٢، ٣٦٩). وهو يتساءل عما إذا كانت الثورة نظاما مصنوعا نتج عن حركة آزرتها وخططت لها أمريكا لتزرع فى المنطقة أنظمة عسكرية على غرار ما فعلته فى أمريكا الجنوبية اللاتينية، لتوقعها أن مصر وقتذاك كانت مهيأة فعلا ومقبلة على نهضة ذاتية تنبت فيها الاشتراكية نبتًا طبيعيًا شعبيا (*)-(٣٩٠).

ويدفعه موقفه (الواعى!) من الثورة ومن سياسات عبد الناصر إلى اعتبار موقفهما من ثورة اليمن مغامرة طائشة، ضاع بسببها أمل المصريين فى تحسين حالهم، حيث كانت هذه الحرب، بكل تكاليفها، حربًا ضائعة، تلت هزيمة حرب ١٩٥٦، وأرهصت بهزيمة ١٩٦٧، فى رأيه. (٥٨، ٥٩، ٣٧٤-٣٧٥).

"وهذه الإخفاقات المتتالية للثورة وسياسات قائدها!"، جعلت الحكيم يقترح على لسان أحدهم، أو كأنه يوافق على اقتراحه إقامة تمثال عبد الناصر المقترح فى تل أبيب، وليس في القاهرة، لأن إسرائيل، كما يقول"لم تكن يومًا تحلم بأن تبلغ بهذه السرعة هذه القوة العسكرية، ولا أن تظهر أمام العالم بهذا التفوق الحضارى، إلا بسياسة عبد الناصر". (٦٧، ٣٨٥).

وبعملية تقويم سريع لمنجزات الثورة وسياسات عبد الناصر، يجردها الحكيم من كل ما هو مفيد، فقد نبهه (وعيه العائد!) على إخفاقاتها فى الإصلاح الزراعى وفى الاشتراكية والديمقراطية، وفى التأميم وفى بناء السد العالى، وفى تحقيق الوحدة العربية. (١٧٠٧٢، ٣٨٨-٣٨٩، ٣٩٠). وفى الجملة، فهو يشهر بالثورة، ويرى أنها كانت "فترة معترضة لسير مصر والبلاد العربية ومعرقلة لنهضتها"، (٣٩٠) ويتهمها بالتزييف والنفاق والتملق وطمس الحقائق، وبالدعاية الكاذبة والتضليل وخداع الناس.. إلى حد أنها أضاعت وعى مصر. (٧٢-٧٤، ٣٩١، ٣٩٢ وغيرها).

وعلى الرغم من هذا كله، فإن الحكيم يرجو "أن يبرئ التاريخ عبد الناصر - لأنى أحبه بقلبى- كما يقول، ويدعو ألا يبرئه هو لأنه أعمته العاطفة المحبة للثورة عن الرؤية، ففقد الوعى بما يحدث حوله (طوال عشرين سنة!)، ولأن ثقته بعبد الناصر كانت تجعله يحسن الظن بتصرفاته، فيلتمس لها التبريرات المعقولة". (٦٠، ٣٧٦).

بدا لمشايعى توفيق الحكيم بكل الدوافع، أن مواقفه فى جميع الفترات السياسية، منذ ثورة ١٩١٩ و"عودة الروح" إلى فترة "عودة الوعى" عام ١٩٧٢ منسجمة ومتماثلة، وأنها تجسد موقف الأديب فى فكره الذهنى السياسى الذى عبر عنه، على عادته، فى كتاباته كلها بكل ترفع ومثالية. وإذا صدق هذا الاعتبار على الفترة حتى١٩٧٢ بعد وفاة جمال عبد الناصر بسنتين، فإن موقفه بعد هذه الفترة، قد اتخذ، فى رأينا، منحى مغايرا ومضاداً إلى حد التناقض، بكتابته وبإشهاره مخطوطة "عودة الوعى". حتى إن الكاتب المعروف محمد عودة أضفى على هذا الكتاب صفة"الوعى المفقود"، وأصدر كتابًا بهذا العنوان، يرد فيه على الحكيم، ويدحض آراءه ومواقفه. كما كتبت ردود ونشرت مناقشات مناقضة عديدة حول هذا الموضوع/ الموقف، اتخذت المنحى نفسه، وأخذت على الحكيم هذا التحول المضاد إلى حد الانقلاب، خصوصًا وقد فتح أبواب الهجوم العنيف على (الثورة المباركة) التى طالما دعا إليها، وعاش مُكرَّما فى ظلها، كما اتهم زعيمها، فى انقلابه المفاجئ، بأبشع التهم. وقد أخذ على عاتقه، لفترة ما، الدعوة إلى الصلح مع إسرائيل، إلى حد تبنى هذه الدعوة والتمهيد بها إلى مفاوضات السادات معها، وعقد معاهدة (كامب ديفيد).

وهنا، لابد للسؤال عن دوافع هذا الانقلاب وتفسيره أن يطرح نفسه بقوة أمام موقف محير إلى حد الإثارة، انكسر فيه الأديب الكبير، وبدأ خارجا عن مثاليته ومبادئه بعد هذا العمر الطويل والشهرة الواسعة.

ويمكننا أن نجد تفسير ذلك كامنا بشكل خاص فى عنصرين رئيسيين: أحدهما يكمن فى طبيعة شخصية الحكيم الإنسانية والفنية. ويكمن الثانى فى حقيقة تفكيره واعتقاده إلى حد الإيمان بفكرة "مصر للمصريين" التى تتناقض مع فكرة القومية العربية، وتتعارض مع دعوة العروبة والوحدة التى تبناها عبد الناصر وجعلها ميسمًا من مياسم الثورة المصرية، وهدفًا رئيسًا من أهدافها.

وبالنسبة للعنصر الأول، فإن آراء الدارسين، وكلها تمتح من أحداث حياة الحكيم ومن اعترافاته وتسجيله بعض مجريات هذه الأحداث، تتفق على رصد طبيعة خاصة

لشخصيته تجسد فيها ما التقى لديه من آثار حياته الأسرية: بعض صفات والديه، وطبائع شخصيتيهما، وعلاقاتهما، وما ورثه عنهما من صفة التقنين فى أمور الحياة المعيشية، إلى حد التقتير والبخل . وكذلك طبيعة الحياة التى عاشها فى البيئة المصرية، وآثار حياته فى باريس، وما نتج عن ذلك من الإحساس بالتناقض الحاد بينهما، من أقصى حدود التخلف إلى أقصى حدود التمدن والتطور، مما أورثه، بسبب ذلك كله، المنحى إلى الانطواء والعزلة. وقد فاء بهذا المنحى لديه إلى الاطمئنان إلى هذا الشعور العميق لدى الأديب الفنان بالظاهر والباطن فى حياته، إلى حد الركون فيما يشبه الكمون فى برج عاجى على عادة أهل الفن. وقد فرضت عليه هذه العزلة والانطوائية حالة من الاستغراق الذهنى أورثته خصائصه المحددة فى حياته بعامة، وفى أدبه ومسرحه بخاصة. ومن هنا، فإنه يكاد يكون قطع نفسه عن حقائق التجربة الواقعية والعملية المعاشة فى الحياة، فعاش، إلى حد بعيد، على نوع من التفكير النظرى المثالى. وهكذا كلما تقدم به العمر يستغرق فى هذا النمط من الحياة والتفكير والتعامل، إذ كانت تقوى وتتعمق لديه هذه الخصائص لتبعده أكثر عن واقع الحياة اليومى وتجاربها الشخصية المعاشة. ولولا مواهبه الأدبية والفنية الكبيرة، فهل كان يمكن السؤال دونها ،عن طبيعة العقد النفسية ومدى تأثير هذه العقد على حياة الإنسان، وعلى نفسه لديه؟! ولما كان الحكيم الأديب يعتمد فى شىءون حياته الأساسية على وظيفته، وربما ربع نتاجه الأدبى بخاصة، فإن هذا النمط من الحياة، أو الموقف منها قد عمقا فى نفسه الشعور بالروتين والجبن البيروقراطى الإدارى الذى ظل محكومًا بحساباته المادية إلى حد البخل الذى شاعت طرائفه فيه مع أهله وفى المجتمع، وبحساسية خاصة تجاه المستقبل والوظيفة. يذكر هو، بقدر من الترفع والمباهاة بتمسكه بمبادئه، أنه رفض ذات مرة تلبية دعوة جمال عبد الناصر له إلى تناول الشاى فى بيته(*). ويلقى محمد حسنين هيكل الضوء على هذه الحكاية بطريقة مغايرة، إذ يذكر أن الحكيم كان قد طلب لقاء الرئيس كى يشكره بنفسه على تكريمه له باستثنائه من قانون الإحالة على المعاش حسب قانون خاص، ثم تقاعس الحكيم نفسه عن ذلك اللقاء، بسبب إصراره على الحصول على إذن بذلك من وكيل وزارته ، قائلاً لهيكل: "...نعم، إذن من وكيل الوزارة.. أنا موظف، ووكيل الوزارة باقى (كذا). ولكن عبد الناصر من

يدرى قديبقى اليوم ويذهب غداً"(٥٧). ويذكر هيكل أن شكوى الحكيم إلى عبد الناصر يوم لقيه بمناسبة افتتاح الأهرام، كانت من ارتفاع الأسعار فى كافيتيريا الأهرام.. وأن عبد الناصر أمر يومها أن تكون كل طلبات توفيق الحكيم مجانًا على حساب الأهرام(٥٨)، ألا يجسد هذان الموقفان طبيعة وأبعاد الشخصية الإنسانية التى نضجت وشاخت على هذا السلم لدى الحكيم/الأديب الفنان؟ ففيهما نحس بأثر البيروقراطية، وبما يثلم النبل فى رجولة الإنسان/ الفنان الكبير الذائع الشهرة والصيت، مما يجعل من السهولة وفى الإمكان أن تكسر أنفة النفس، وأن تمس شهامتها الإنسانية من داخلها. وفى ذلك أشد حالات الانكسار، وأكثرها مدعاة لتهافت النفس ولكبوات جوادها فى الوقت الصعب غير المناسب.

وإذا كان يمكن للدارس أن يجد بعض الدوافع فى انقلاب الحكيم على الثورة والناصرية فى إمكان وقوع بعض الأخطاء والمآخذ فى التطبيقات الديمقراطية والاشتراكية، وهى أخطاء لا يخلو من الوقوع فيها إلا من لا يعملون، ولا يكاد يخلو من الوقوع فيها أحد ممن يأخذون على عواتقهم أن يجدُّوا ويعملوا، كما يحلو لعبد الناصر أن يقول ويكرر فى كثير من المواقف، فإن العنصر الرئيسى الثانى الذى أردى الحكيم، وأودى به إلى هذا المنقلب المضاد، هو اعتقاده إلى حد الإيمان بفكرة "مصر للمصريين"، وبالتالى عدم قناعته بفكرة القومية العربية والعروبة والوحدة. وعلى هذا الأساس، وبعد الانحراف الذى لحق السياسة الرسمية بعد وفاة عبد الناصر، وجد الحكيم فى هذه الفكرة/ الهدف وما ترتب عليها من مسئوليات عظيمة تحملتها الثورة وقام بها عبد الناصر، مسوغا له فى هذا الانقلاب، خصوصًا وقد كان يشايعه فى فكرة المصرية إلى حد التعصب، بعض رفاق عمره من مشهورى المثقفين المصريين من أمثال حسين فوزى ولويس عوض، وكلهم ورثوها عن أمثال أحمد لطفى السيد، وسلامة موسى، وطه حسين وغيرهم من جيل الرواد الأوائل، ثم إن ثلاثتهم كانوا ضمن من تربعوا على عرش السلطة الثقافية فى مصر فى عصر عبد الناصر.

وبداية لابد من الإشارة إلى حقيقة مفهوم هذه الفكرة، وظروف نشأتها، وبالتالى معرفة حقيقة الانحراف الذى لحق مفهومها السياسى، بحيث آلت لدى

معتنقيها إلى مفهوم الهوية والعرق، وظلت بذلك تشع آثارها السلبية في عقولهم وفي أفكارهم وسياساتهم.

يقول صلاح منتصر ".. وفي فترة الاحتلال الإنكليزي لمصر، وهي فترة عشتها، كنا نريد مصر للمصريين- كان هذا مطلبنا في سن الشباب .. ولكن هذا الهدف غير مطروح اليوم، لأن مصر أصبحت فعلا للمصريين"(٥٩). ويزيد محمد عودة القضية وضوحًا وتفصيلاً، وهو يتحدث عن سياسة القروض التي اتبعتها أوروبا في القرن التاسع عشر من خلال بيوت المال والبنوك الأوروبية، حيث "كانت تمنح لأمراء وسلاطين الشرق بسخاء وبما يتجاوز حدود قدرتهم، ثم تبدأ بالمطالبة بالفوائد والأقساط والأصول، ويبدأ الارتباك.. حيث تقدم الاقتراحات لإصلاح الحال.. وتتضمن إشراف خبراء أوروبيين أو وزراء أوروبيين، وإذا استفزت الكرامة الوطنية قدمت الإنذارات. وفي النهاية تفتعل أزمة حادة تنتهي بالاحتلال".

وكان الخديوي إسماعيل قد استدرج إلى هذا الشرك، "واستمر في الانحدار.. وبلغت قروض مصر مائة مليون جنيه. وكان مبلغا هائلا، ولكن ما تسلمته فعلا كان(٣٢) مليون جنيهًا فقط.. وذهب الباقي في العمولات والسمسرة ، مما جعل الديون المصرية تسمى (أكبر صفقة نصب في القرن التاسع عشر). واستنزفت مصر في سداد فوائد وأقساط الديون حتى صرخ إسماعيل ذات يوم للقنصل البريطاني: لقد أكلتم لحم مصر .. وأنتم تنفذون إلى العظام".

وفي مصر تولى وزراء أوروبيون المالية، وسخر الاقتصاد المصري كله في خدمة الديون، وأدت وطأة الاستغلال والاستنزاف إلى قيام الثورة وبشعار - مصر للمصريين(٦٠).

وفي فترة ثورة ١٩١٩، آمن بهذه الفكرة بعض رجالات مصر من السياسيين والمفكرين الأعلام. وانطلاقا من هذا المفهوم لم تكن عروبة مصر تخطر على بال كثيرين من أفراد هذا الجيل الذي يمثله توفيق الحكيم، بل كانت شيئًا منافيا للفكرة المصرية، ويبدو أن السياسة البريطانية والاستعمارية على العموم القائمة على سياسة "فرق تسد"، راحت تعمل كالمناجم تحت الأرض، على تعميق هذه الفكرة في المنطقة،

بالانحراف بها إلى أفكار عرقيـة(*) لا تزال المنطقة تعانى من آثارها حتى الآن، إذ وجدت آذانا صاغية لدى بعض الأتباع والمنتفعين.

وحقًا، عندما قامت الثورة المصرية عام ١٩٥٢،كان من أول ما كشفه جمال عبد الناصر ذلك الأفق المحدود بمصر، الذى لم تتجاوزه ثورة ١٩١٩. ولذلك نادى فى كتابه "فلسفة الثورة" بالانفتاح على آفاق مصر الحقيقية والطبيعية: الآفاق العربية والإفريقية والإسلامية، كى تأخذ سمتها الطبيعى ، وتؤدى دورها الحقيقى فى الحياة. وهل يمكن لمصر أو لغيرها من البلدان العربية التى أقام فيها الاستعمار أنظمتها السياسية الممزقة، أن تعيش منفردة معزولة عن باقى أعضاء الجسم العربى الواحد؟

لم يكن توفيق الحكيم يؤمن بفكرة القومية العربية، إذ كان يرى: "أن مصر والعرب طرفا نقيض: مصر الروح، هى السكون، هى الاستقرار، هى البناء !.. العرب هى المادة، هى السرعة، هى الظعن، هى الزخرف.."(٦١) وانطلاقا من هذه القناعة راح يميز، باعتزاز، ما أسماه "العقلية المصرية" و "الروح المصرية" و"الفن المصرى". يقول مثلا.." إن اختلاطنا بالروح العربية، هذا الاختلاط كاد ينسينا أن لنا روحا خاصة، تنبض نبضات ضعيفة تحت ثقل تلك الروح الأخرى الغالية، وإن أول واجب علينا هو استخراج أحد العنصرين من الآخر.. لابد لنا إذن أن نعرف مَنْ المصرى؟ ومَنْ العربى؟"(٦٢).

وتتجسد هذه القناعة التى استقرت فى ذهن الحكيم وتخمرت مع مضى العمر، وظلت تلازمه ملازمة ظله، من خلال رده على سؤال غالى شكرى له عن مدى (العداء) بين الهوية الوطنية المصرية، وبين الهوية القومية العربية، حيث يقول ضمن رده: "..إننى أجيد الإحساس بالجيران والأشقاء، ما هناك أننى أسمى الأشياء بأسمائها، ولا أتعلق بالأوهام أو بالأمانى السياسية..ولست أظن أن الداعين إلى العروبة هم الخطر الماثل، ولو أننا دفعنا الثمن غاليًا فى سبيل الأوهام الناصرية. الخطر هو تلك الدعوات السلفية المعادية للهوية الوطنية مصرية كانت أم عربية"(٦٣). هذا أمام ظهور الدعوات السلفية، أما قبل ذلك، فهل تمثل دعوة العروبة القدر نفسه من الخطر على الهوية المصرية، فهى مستهدفة منهما كليهما، فى نظره؟!

ولا داعى هنا للاسترسال فى استقصاء آراء الحكيم حول هذا الموضوع، فهو يعلن رأيه بصراحة ووضوح. وربما كان من أقوى الدوافع التى اتكأ عليها وهو يعلن هذا الموقف المعادى للثورة وللناصرية بعد ادعائه عودة الوعى، واختلافه مع نتائج الثورة التى فرضها الزمان والظروف، وقد أغفل أو تناسى متعمداً ظروف المرحلة وانقساماتها، والحروب الشعواء السرية والعلنية التى فرضت عليها من الأقربين ومن الأبعدين ممن ظلت الثورة تهدد مصالحهم، وربما وجودهم وحيواتهم.

ولقد أعمى الحكيم موقفه المعادى لفكرة القومية والعروبة عن تبصر حقيقة التأييد المبدئى المشرف الذى اتخذه عبد الناصر تجاه ثورة اليمن فى تلك الظروف العاتية. وكان من ثمار تضحياته حقًا، بقاء تلك الثورة واستمرارها رغم التعقيدات والعواصف التى ظلت تحدق بها. ولم يستطع الحكيم أن يرى فيما أسماه "مغامرة اليمن" إلا (علب الطعام المحفوظ التى كانت تلقى للجنود من الجو، وكانت تفسد فوق جبال اليمن)، كما لم يستطع أن يقدر إلا "ضياع أملنا فى تحسين حالنا"(٦٤).

وزيادة على ذلك فقد عمى الحكيم عن مواثيق الثورة وعن فلسفتها وخططها وعن كل إنجازاتها فى ميادين السياسة والاقتصاد والتعليم، مما أحيا الشعور بالاعتزاز والكرامة القومية فى نفوس جماهير أبناء الأمة، وجعل مصر تبدو فى فترة ازدهار الناصرية النموذج والمثال المحتذى فى استقلالية الموقف وتحدى الاستعمار والإمبريالية أمام دول العالم الثالث وعدم الانحياز.

وعندما تقررت سياسة (الانفتاح) التى رسمتها الدولة بعد وفاة عبد الناصر، بدأ تنفيذ مخطط الحملة عليه وعلى إنجازاته أساسا لبرنامج العمل، فبدأ التراجع عن سياسة عروبة مصر، من أجل توفير المناخ الملائم لهذا الانفتاح الذى أودى بمصر فى مآله الأخير إلى مهاوى البلاء والتردى الاقتصادى. وفى هذا الجو انبرى الحكيم يضع نفسه أداة رئيسة فى جهاز الدعاية الرأسمالية، فراح يدعو للانفتاح طريقًا للتقارب مع إسرائيل وإلى الصلح معها. وهو يعترف فى مقابلته مع غالى شكرى بأنه (ومعه حسين فوزى ونجيب محفوظ) قد "سبقنا السادات بخمس سنوات" فى الدعوة إلى الصلح مع إسرائيل وهو، فى الحقيقة، غافل عن المصلحة الحقيقية لمصر التى ظل يعلن أنه نذر نفسه وحياته وأدبه من أجل عودة الروح إليها.

وفى هذه الفترة التى بدأت فيها الحملة على الناصرية، التقى الحكيم مع السادات لقاء المصالحة الشهيرة عام ١٩٧٣، حيث رحب به السادات، وقد أسر إليه الحكيم نبأ "عودة الوعى"، بمثابة هدية يستعين بها النظام فى سياساته الجديدة على فتح بعض الأبواب الموصدة. وبلغ سريان الحقد فى نفس الحكيم مع تراخى الزمن حداً دفعه إلى إضافة فقرات عديدة إلى نص كتابه المطبوع عام ١٩٧٤، وقد ضمنه كتابه"شجرة الحكم السياسى فى مصر ١٩١٩-١٩٧٩" المطبوع عام١٩٨٥، فأضاف إليه إضافات عديدة مختلفة فى أطوالها، أشار فى إحداها إلى ارتباط الثورة المصرية بالمخططات الأمريكية(*). وهذه الإضافات فى معظمها تحمل الإساءة إلى الثورة وإلى زعيمها عبد الناصر.

وفى نهاية هذا البحث، هل يمكن الاستعانة بتفسير غالى شكرى (ظاهرة) توفيق الحكيم المنتمى إلى الطبقة المتوسطة فكريا وعاطفيا، حيث يقول"..لم يكن توفيق الحكيم "ثوريًا" بالمعنى الناصرى ولا بغيره من المعانى مطلقًا. وإنما كان برجوازيًا وطنيًا يشهد مصير طبقته فى تطورها المحتوم، يشهده من داخل الطبقة لا من خارجها، أى أنه لا يطل عليها من موقع النظام الناصرى الذى تطابق حينًا واختلف أحيانا مع هذه الطبقة، ولا يطل عليها أيضًا من موقع الطبقات الأخرى الحاضرة فى صميم المشهد الاجتماعى الجديد، فضلا عن أنه لايطل عليها من مكان ما فوق الطبقات".

"لم يعن الحكيم بثورة يوليو بحد ذاتها، من خلال تأثيرها الإيجابى والسلبى على طبقته (ومشروعها الفكرى-السياسى-الاجتماعى).. توفيق الحكيم أيد مصالح ورفض مصالح. إنه لم يؤيد مصالح "الثورة"، وإنما دعم إجراءات الثورة من أجل "الطبقة"، ورفض إجراءات الثورة ضد "الطبقة"(٦٥).

ومهما كانت درجة صحة هذا التفسير، فإن الحكيم بالإضافة إلى ما ذكرناه حول هذه الظاهرة، يظل يجسد فى هذه المرحلة، محدودية الأفق السياسى، وضعف الوعى به إلى حد الفقدان. وهكذا راوح بوعيه بين الحضور الطاغى فى مرحلة الشباب و "عودة الروح" وبين التوارى إلى حد الفقد والخسران فى مرحلة الشيخوخة و"عودة الوعى"! كأنه فى ذلك كمن وصل فى الزمن الأخير، الصعب وغير المناسب.

الهوامش:

١- أحمد عبد الرحيم مصطفى. انظر توفيق الحكيم.. الجيل والطبقة والرؤيا- غالى شكرى- سلسلة مواجهات نقدية. دار الفارابى- بيروت، ١٩٩٣: ١٠٨.

٢- صلاح عبدالصبور. انظر المرجع السابق: ١٠٨-١٠٩، دون أن يذكر مصدره فى الحالين.

٣- توفيق الحكيم- تحت المصباح الأخضر- مكتبة الآداب ومطبعتها- القاهرة- ١٩٨١- (الطبعة الأولى ١٩٤٢): ٤٦-٤٨.

٤- ناجى نجيب- توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة- دار الهلال، القاهرة - ١٩٨٧: ٥٣.

(*) لابد أنه يقصد هنا الروح الوطنية، لأن فكرة «القومية» لم تكن عرفت، ولم يشع مفهومها بين الناس يومذاك.

٥- م.ن: ٦. عن توفيق الحكيم- مسرح المجتمع- المقدمة ٣/٤.

٦- توفيق الحكيم- سجن العمر- مكتبة الآداب ومطبعتها- ١٩٨٨: ٢٠١، ٥٠.

٧- غالى شكرى- المرجع السابق: ١٠٤.

٨- انظر ناجى نجيب- المرجع السابق: ٤٧. عن زهرة العمر، دون ذكر الطبعة: ١٤٦، ١٤٩ على التوالى.

٩- انظر كلادفيا لودفاسيلفيا- مجلة الأدب السوفيتى- موسكو. عدد فبراير ١٩٥٧، عن ملحق «السلطان الحائر»- نماذج ومقتطفات لبعض ما نشر عن المسرحيات المترجمة: ٢١٨.

١٠- غالى شكرى- ثورة المعتزل- دراسة فى أدب توفيق الحكيم- مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦: ٨١.

١١- غالى شكرى- توفيق الحكيم. الجيل والطبقة والرؤيا: ٧٧.

١٢- م.ن: ٧٧، ٧٨.

١٣- انظر المرجع السابق: ١٠٣.

١٤- ثورة المعتزل: ٨٢-٨٣.

١٥- انظر غالى شكرى- توفيق الحكيم.. الجيل والطبقة والرؤيا: ٧٦.

١٦- أ. بابا دوبولو- مقالة: توفيق الحكيم وعمله الأدبى- انظر ملحق السلطان الحائر: ٢٣٧-٢٣٨.

١٧- توفيق الحكيم.. الجيل والطبقة والرؤيا: ٧٩.

١٨- شجرة الحكم السياسى من ١٩١٩-١٩٧٩- مكتبة الآداب ومطبعتها- القاهرة، ١٩٨٥: ٤٩٤.

١٩- حمار الحكيم، مكتبة الآداب ومطبعتها- ١٩٤٠: ١١٦.

٢٠- حمارى ومؤتمر الصلح- الهيئة المصرية العامة للكتاب- مكتبة توفيق الحكيم الشعبية- د.ت: ٦١-٦٢.

٢١- التعادلية مع الإسلام والتعادلية- مكتبة الآداب ومطبعتها- طبعة ١٩٨٣: ١١٨. ينقله هو نفسه عن كتابه «فن الأدب».

٢٢- م.ن: ١٣٢-١٣٣.

٢٣- سلطان الظلام- مكتبة الآداب ومطبعتها، ١٩٤١: ٣٩-٤٠.

٢٤- من البرج العاجى- مكتبة الآداب ومطبعتها- القاهرة- الطبعة الأولى سنة ١٩٤١: ٢٦.

٢٥- انظر، شجرة الحكم السياسى فى مصر ١٩١٩-١٩٧٩: ٢٢٦-٢٢٨.

٢٦- انظر التعادلية...: ٨٩-٩٢.

٢٧- شجرة الحكم السياسى: ٢٥-٢٦. من مقدمة «شجرة الحكم»، طبعة ١٩٤٥.

٢٨- من البرج العاجى: ٩٩.

٢٩، ٣٠، ٣١- انظر غالى شكرى ثورة المعتزل- دراسة فى أدب توفيق الحكيم: ٨٤، ٨٥، ٨٨ على التوالى.

٣٢- انظر شجرة الحكم السياسى: ٢٧٣- المقالة بعنوان «(هل ذهبت الروح؟)، وهى مؤرخه فى ١٣ نوفمبر ١٩٤٨.

٣٣- انظر صلاح منتصر- توفيق الحكيم فى شهادته الأخيرة- مركز الأهرام للدراسات والنشر (١٤١٧هـ، ١٩٩٦م): ٤٤.

(*)- يتحدث صلاح فضل عن نماذج الموضوع الاجتماعى والموضوع السياسى فى الحياة الواقعية، وتفاعلهما تفاعلاً جدليًا عضويًا، فيقول إنه إذا كانت «الصبغة التاريخية تعتبر من معالم الواقعية المميزة، فإنه يتصل بالطابع التاريخى للواقعية صبغتها السياسية الأصلية بالمفهوم الذى كان يلمح إليه الكاتب السويسرى (كيلير) عندما قال- كل شىء سياسة-، بمعنى أن القوى

الاجتماعية فى قمة تفاعلها هى التى تحدد على مستوى الأحداث معظم القرارات السياسية. ويؤكد ذلك (توماس مان)، وهو يقول فى الفنان والمجتمع» ..ولست أدرى لماذا لم يقولوا مباشرة- الفنان والسياسة- ما دام مفهومًا أن كلمة (السياسة) تتخفى وراء كلمة (المجتمع)؟ وهى لا تكاد تتخفى، لأن الفنان باعتباره ناقداً للمجتمع أصبح له دوره فى السياسة، أصبح فنانًا سياسيًا».

انظر فى ذلك: د. صلاح فضل- منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة (١٩٧٨): ١٧٧-١٧٩. وانظر مرجعه فى ذلك.

وكذلك، الرؤيا الإبداعية (مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر- ترجمة أسعد حليم- القاهرة، مكتبة نهضة مصر- ١٩٦٦- سلسلة الألف كتاب رقم ٨٥٥): ١٣٣.

٣٤- تحت شمس الفكر، مكتبة الآداب ومطبعتها- القاهرة- د.ت. (الطبعة الأولى سنة ١٩٣٨): ١٤٤. من مساجلاته مع منصور فهمى عام ١٩٣٧.

٣٥- شجرة الحكم السياسى: ١٢٦، ١٢٥.

٣٦- انظر صفحاته: ١٥٩، ١٦١. ومقالة «الأحزاب والشعب»: ١٦٩.

٣٧، ٣٨- شجرة الحكم السياسى: ٤٤-٤٥، ٤٦.

٣٩-م.ن: ٢٠٢، ٢٠٤، مؤرخة فى ١٢ يناير ١٩٤٥.

٤٠- م.ن: ٩٢.

٤١- شجرة الحكم السياسى: ٧٩.

٤٢- م.ن: ١٢٧، نشرت المقالة بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩٣٨.

٤٣- انظر م.ن: ٤٩١- من كتابه «تأملات فى السياسة».

٤٤- م.ن: ٢٣١-٢٣٢- مارس ١٩٤١. وهل أدرك فيما بعد إلى أى حد أسئ تطبيق الاشتراكية فى كثير من دول العالم؟

٤٥- براكسا أو مشكلة الحكم -١٩٣٩: ١٦٥.

٤٦- انظر غالى شكرى- توفيق الحكيم، الجيل والطبقة والرؤيا: ١٠٦-١٠٧.

٤٧- تحت شمس الفكر: ١٣٠.

٤٨- ثورة المعتزل: ١١٣، ١١٤.

٤٩- شجرة الحكم السياسى: ٢٠٥.

(*) هكذا وردت فى النص، ولعلها أن تكون (ومخازيها).

٥٠- شجرة الحكم السياسى: ٢٢٠-٢٢٤.

٥١- م.ن: ٢٥٧. مقالة بعنوان «يا لها من خدعة»- سنة ١٩٤٧.

٥٢، ٥٣- حمارى ومؤتمر الصلح: ٤٤، ٥١.

٥٤- شجرة الحكم السياسى: ٢٥٩، ٢٦٠.

(*) ينظر «شجرة الحكم السياسى»: ٤٦٥.

(*)كتب «السلطان الحائر» عام ١٩٥٩، و«بنك القلق» عام ١٩٦٦.

(*) عودة الوعى- دار الشروق- بيروت. حزيران ١٩٧٤:٩.

٥٥- انظر محمد عودة- الوعى المفقود- القاهرة للثقافة العربية- دار المأمون للطباعة، ١٩٧٥: ٨٥.

٥٦- انظر عودة الوعى: ٥-٨، شجرة الحكم السياسى: ٣٩٧-٣٩٨.

(*) صدر كتابه «شجرة الحكم السياسى فى مصر ١٩١٩-١٩٧٩» عام ١٩٨٥، وقد تضمن نص كتابه «عودة الوعى» مع زيادة فى بعض الموضوعات. وسوف تشير الإحالات التالية إلى صفحات كتاب «شجرة الحكم السياسى» أولاً، ثم إلى صفحات «عودة الوعى». بعد ذلك، ما لم تكن الإشارة متعلقة بزيادة لم ترد فى الكتاب الأول.

(*) يبدو أن الحكيم راجع ذاكرته عندما ضمن كتابه ضمن طبعة «شجرة الحكم السياسى»، أو ذُكّر بما يسئ أكثر إلى الثورة وقائدها، فأضاف بعض الإضافات التى لم تكن موجودة فى الكتاب، الأصل، كما فى هذا النص، وكما فى النص اللاحق، وفى مواضع أخرى عديدة.

(*) انظر شجرة الحكم السياسى: ٣٥٤.

٥٧، ٥٨- انظر محمد عودة- الوعى المفقود: ٧٨.

٥٩- توفيق الحكيم فى شهادته الأخيرة: ٥٠.

٦٠- انظر الوعى المفقود: ٢٤٨، ٢٤٩.

(*) انظر غالى شكرى- توفيق الحكيم الجيل والطبقة والرؤيا: ١٥٨، رده على سؤال للمؤلف.

٦١- تحت شمس الفكر: ٦٠، ٥٠، ٥١. «الغالية»، كذا فى النص، وقد تكون «الغالبة».

٦٢- تحت شمس الفكر: ٦٠، ٥٠، ٥١ «الغالية»، كذا فى النص، وقد تكون «الغالبة».

٦٣- انظر، توفيق الحكيم.. الجيل والطبقة والرؤيا: ١٦٦.

٦٤- شجرة الحكم السياسى: ٣٧٥.

(*) انظر شجرة الحكم السياسى: ٣٥٢، ويقابلها فى الكتاب الأصل: ٣٢. وانظر الزيادات الأخرى فى الصفحات: ٤١/٣٦٠، ٤٣/٣٦٢، ٤٦/٣٦٤، ٤٩/٣٦٦، ٥٢/٣٦٨، ٥٩/٣٧٤، ٦١/٣٧٦، ٦٥/٣٨٠، ٦٦/٣٨١، ٧١/٣٨٨، ٧٤/٣٩٢، ٧٥/٣٩٤.

٦٥- انظر توفيق الحكيم.. الجيل والطبقة والرؤيا: ١٣٢-١٣٣.

توفيق الحكيم وثورة يوليو

سمير قطامى

على الرغم من أهمية دور الحكيم فى عالم المسرح، وعلى الرغم من أعماله المبكرة ذات البعد السياسى، مثل مسرحية الضيف الثقيل التى كانت نقداً للاستعمار الإنجليزى، وعلى الرغم من رؤيته السياسية فى روايته "عودة الروح" التى عدها الرئيس الراحل جمال عبد الناصر ملهمته فى القيام بالثورة- أقول على الرغم من ذلك كله يمكن القول: إن علاقة الحكيم بالسياسة قد شابها شىء من التذبذب والاضطراب، وأن مواقفه السياسية بعد ثورة يوليو، وعلاقته بثورة يوليو محيرة، إلى حد كبير، وقد ظلت غير مفسرة أو مفهومة إلى أن أصدر كتابه "عودة الوعى" سنة ١٩٧٤ حاملاً فيه حملة قاسية على الثورة المصرية وعلى رجالها وإجراءاتها، وعلى شخص جمال عبد الناصر، الذى سبق أن مدحه وأثنى عليه.

ومع أن ذلك الكتاب الذى صدر فى لبنان أولا ومنع دخوله مصر فى بداية الأمر، قد أثار ضجة فى الأوساط الأدبية والفكرية المصرية والعربية، وجُوبه صاحبه بحملة عنيفة من الاتهامات فى مصر والبلاد العربية- فإنه لقى فى أوساط المصريين والعرب من يؤيده ويدافع عن حرية الكاتب فى النقد.

وإذا كان الذين هاجموا الحكيم قد اتهموه بالجحود والتقلب وأخذوا عليه هذا الانقلاب على عهدٍ كرَّمه أرفع تكريم، وعلى رجل حماه وفتح له الأبواب وقلّده أرفع الأوسمة، فلم يجد منه إلا النهش بعد وفاته[1]، فإن الموضوعية توجب علينا بحث الموضوع من جذوره، واستكشاف الروح الناقدة للسلطة السياسية التى انطوت عليها شخصية الحكيم، كما بدت فى كثير من أعماله.

وإذا كان الحكيم قد رد على بعض الذين اتهموه بالوعى المتأخر، بكتاب آخر هو وثائق فى طريق الوعى، كشف فيه ما عاناه هو والمحيطون به من تحقيق واستجواب واعتقال، إثر رسالة أرسلها إلى الرئيس عبد الناصر بعد هزيمة سنة ١٩٦٧، وبواسطة زوج ابنته، يكشف له ما تعانيه البلاد من أزمة نفسية حادة وأزمة ثقة بالحكومة، ويطالبه أن يفسح المجال للأقلام الحرة المستقلة لمعالجة الرأى العام، لأنها هى وحدها القادرة على تلك المهمة، فإن ذلك قد جاء بعد وفاة عبد الناصر وفى عهد السادات .

لم يكن الحكيم بعيداً عن السياسة منذ بداية حياته، وقد صرح بموقفه السياسى قبل ثورة يوليو فى قوله:

"هل أنا كاتب ديمقراطى؟ فى الحقيقة أننى لست ديمقراطيًا بالمعنى السياسى لهذه الكلمة، أى لا أستطيع أن أنتمى إلى الديمقراطية باعتبارها نظامًا سياسيًا أو حزبيًا؛ لأن الحرية الفكرية والروحية- التى هى كل مسوح المفكر الحر الحقيقى- تمنع من الانخراط فى سلك حزب أو نظام قد يضطر إلى الدفاع عنه بالحق وبالباطل. إنى لا أستطيع أن أدافع قط عما أعتقد أنه الباطل، ولا أستطيع أن أقدم شيئًا قط غير ما أعتقد أنه الحق، وهو لن يكون إلا فى المبادئ العليا الخالدة البعيدة عن الأشخاص الزائلين. إن الذى أؤمن به وأدافع عنه دائمًا هو الديمقراطية باعتبارها مبدأ إنسانيًا لا نظامًا سياسيًا. الديمقراطية الموجودة فى قلب كل إنسان يقدر معنى حقوق الإنسان ومعنى الحرية والكرامة الآدمية.

الكاتب الحر الحق، هو الذى يبقى بعيداً عن الحركات الحزبية والسياسية كى يستطيع فى كل وقت أن يدافع بمطلق الحرية عن المثل العليا الإنسانية، ولا يؤازر المذاهب والأشخاص إلا على قدر احتفاظها بروح هذه المثل.

فى قصتى براكسا أو مشكلة الحكم، سخرية ببعض مظاهر الحكم الديمقراطى، وسخرية ببعض مظاهر الحكم الديكتاتورى، وليس فيها حل لمشكلة الحكم، لماذا؟ لأن هذا ليس من مهمة الكاتب الحر[٢].

إن الكلام السابق يعنى أن الحكيم لا يؤمن بالنظريات السياسية والمواقف الجاهزة، ولكنه يريد أن تطلق للكاتب حرية التوجه والرأى والموقف ليعبر عما يراه حقًا

بلا عوامل ضغط وقهر وقمع. أى أنه يطالب بحرية الكاتب وبنظام يحقق العدالة بين الناس، وقد التزم بذلك الخط بعد ثورة يوليو مع أنه استقبلها بشىء من الفرح والأمل، وأثنى على قائدها عبد الناصر، ولكنه فى قرارة نفسه لم يكن مطمئنًا، ولذلك لانراه يقف موقف المدافع عنها وعن زعيمها، بل موقف الناقد والمتندر والمهاجم أحيانًا، ولكن بحذر، إذ كان يغلف نقده وهجومه بأقنعة أسطورية ورمزية... وعندما حضر سارتر إلى مصر وسأل الحكيم لماذا لا تؤلف كتابًا فى الدفاع عن عبد الناصر، أجابة: "لكى يكون هناك دفاع يجب أن يكون هناك هجوم. عبد الناصر لايهاجمه عندنا أحد، ولا يجرؤ فى بلادنا أحد على مخالفة رأيه"[٣]، ولا يخفى ما فى هذه الإجابة من سخرية.

إن موقف الحكيم من الثورة غريب، فعلى الرغم مما قدمت له لم يحسم أمره إلى جانبها، بل كرس معظم أعماله لنقدها، وهذا الموقف يمكن فهمه من ثلاثة منطلقات:

الأول: الموقف الطبقى، فالثورة قد قضت على النظام الإقطاعى فى مصر وحددت الملكية وحاربت أبناء الذوات، وانتزعت أراضيهم ووزعتها على الفلاحين. ولا بد أن يكون شىء من ذلك قد أصاب الحكيم وأسرته.

الثاني: التوجه الليبرالى وتقديس الحرية الفكرية للكتاب، تلك التى رآها مقيدة ومحاصرة فى عهد الثورة.

الثالث: مصريته الحادة وضعف حسه العروبى.

عند قيام الثورة، وجد الحكيم نفسه، وهو ابن الرابعة والخمسين، مضطراً لمسايرتها خوفًا من بطشها، خاصة أن هناك من وضع اسمه على رأس قائمة الكتاب الواجب الاستغناء عنهم بدعوى أنهم غير موالين للثورة، ولذلك نراه فى أعماله المسرحية يجنح نحو العموميات والنظريات أحيانًا، ويغرِّب فى الزمان والمكان أحيانًا أخرى، ويلجأ إلى الأسطورة والتاريخ والرمز ليتمكن من نقد الأوضاع السائدة فى مصر آنذاك، لعدم إيمانه بوسائل الثورة، وهذا ما دفع كامل زهيرى إلى القول سنة ١٩٦٨ "إن الحكيم فنان يكتب عن السياسة وللسياسة وليس مفكراً سياسيًا يكتب فى السياسة"[٤]، أى أن كتابته السياسية سطحية.

وفى اعتقادى أن الحكيم لم ينفصل عن السياسة فى أى مرحلة من مراحل حياته، وظلت مواقفه وآراؤه السياسية تنطلق من منطلق يمينى محافظ مغلف بالليبرالية (وإن كان يصر هو على وصف نفسه بالاشتراكى) وتبدو متقلبة وغير ناضجة أحيانًا ، وذلك لأنها تنبع من ضيق حاد بالثورة ووسائلها ورجالها ومن الانتماء العربى، ذلك الذى أطلقت الثورة جناحيه، ومن حزن على حرية المفكرين والكتاب التى حدَّتها الثورة، يخالط ذلك خوف على نفسه ومكاسبه، ولذلك لا نجد له موقفًا حازمًا يلتزم به فى أعماله أو سلوكه، بل نجد نقداً مباشراً أحيانًا وغير مباشر أحيانًا أخرى، مبثوثًا فى أعماله، ففى مسرحية (الأيدى الناعمة، ١٩٥٤)(٥)، مثلا يصور البرنس فريد الذى صادرت الثورة أملاكه ومنعته من التصرف ببيته بيعًا أو تأجيراً ، وأفقرته ودمرت نفسيته، كيف يتحول بعد ذلك، من خلال المرأة إلى إنسان منتج. وفى حوار مع ابنته يقول الكاتب على لسانها مخاطبة أباها: قانون الثورة قد جرد الأمراء والنبلاء من ألقابهم وأموالهم ليعملوا مثل الآخرين(٦)، كما يسوق حواراً بين الدكتور على حمودة وبين البرنس فريد:

الدكتور: أنت مفلس وأنا مفلس ... أنت صاحب سمو سابق وأنا دكتور حالى، أى أن لقبك مفقود ولقبى موجود، فأنا فى هذا خير منك... حتى قصرك الفاخر هذا لم يعد قصرك، القانون لا يبيح لك أن تمس قشة فيه ولا تؤجره أو تعيره!(٧).

وعندما رفض من جاء للعيش فى القصر أن يدعى بأنه قريب البرنس خوفًا، قالت السيدة لزوجها: كل شىء إلا هذا هيا بنا، وجرته إلى الخارج، فيعلق الدكتور على ذلك قائلا: هؤلاء أناس أغنياء من ذوى الأعمال، لهم أموالهم ومصالحهم التى لا يدرى أحد كيف تكونت ولا من أى طريق جاءت(٨).

لم يكن الحكيم فاقداً لوعيه- كما يقول- ولم يكن راضيًا عن الثورة، على الرغم من أنه باركها فى بعض المواقف، ولذلك نراه يوظف مسرحياته وأعماله لتوجيه سهام نقده إلى الثورة ورجالها وأعمالها وأجهزتها، فمسرحية إيزيس (١٩٥٥) التى يقيمها على أسطورة مصرية قديمة، تتحول إلى مسرحية سياسية تتحدث عن شيخ البلد الذى يقوم بمصادرة كل شىء يحمله الفلاحون، وأن ذلك لم يكن يحدث من قبل!!، فى إطار نقد الثورة لمصادرتها أملاك الناس.

وفى مكان آخر من المسرحية يقول على لسان طيفون شقيق أوزوريس وقاتله: الحكم يقظة دائمة والحاكم يجب أن يكون كالذئب ينام بعين مفتوحة، ومن ينعس بملء جفنيه كالأطفال وكشقيقى، فإنه قد يصلح كاهنًا أو حالمًا، ولكنه لايصلح حاكمًا(٩). ألا يحمل هذا الكلام إشارة إلى انقلاب عبد الناصر على محمد نجيب؟

وفى موقف آخر يقول على لسان الحكيم مسطاط عن حكم طيفون: لقد ساء حكم طيفون حتى عم الفساد كل شىء والأمة تنحدر إلى هاوية(١٠) (لايخفى دلالة استخدامه لفظة الأمة).

نريد لحوريس الوصول من ذلك الطريق، طريق الرشوة والتدجيل والتضليل.

إيزيس: اطلق عليه ما شىءت من أوصاف، هذا لا يمنعه من أن يكون الطريق الموصل إلى الحكم.

توت (الساحر الكاتب): إن اليد البارعة تستطيع أن تسرق تأييد الشعب أيضًا فيما تسرق.

مسطاط: إلى حين.

توت: نعم. إلى حين ظهور يد أخرى(١١).

أليس ذلك تشكيكًا بشرعية النظام السياسى فى مصر؟ ألا تقوم المسرحية على فكرة اغتصاب الحكم؟ وألا تنسحب على الثورة المصرية وتشير إلى وسائلها القائمة على الفساد والنفاق والتضليل، خاصة إذا علمنا أن الكاتب قد حور تحريراً جوهريًا فى أسطورة إيزيس وأوزوريس، وأسبغ عليها سمتًا مصريًا حديثًا ليتمكن من نقد الثورة؟

يبدو لى أن الحكيم لم يختر موضوع المسرحية جزافًا، بل كان ينتقى من التراث ما يساعده على طرح ما يريد، ويجرى عليه ما يحلو له من تغيير حتى يناسب أهدافه.

أما مسرحية نحو حياة أفضل (١٩٥٥)(١٢)، فقد وجه فيها نقداً مباشراً وغير مباشر للثورة؛ لأنها لم تقم بالإصلاح كما يجب، ولأنها شغلت بإصلاح الظاهر ولم

تصلح النفوس... فعلى لسان المصلح، وفى حوار مع زوجه يقول لها فى حديثهما عن القرية المصرية (لا تخفى الإشارة إلى شعارات الثورة عن الفلاحين):

أنا أرى الواقع ولا أريد أن أتسامح... عملى هو أن أبدأ بالثورة على الوضع الفاسد، أو على الأقل أشعر بضرورة تغييره... ولا تسامح؛ لأن التسامح ليس من صفات المصلح لأن معناه التغاضى عن الفساد إلى القعود عن الإصلاح، أى إلغاء مهمته، وبإلغاء مهمته يلغى وجوده، فهل تريدين أن يلغى وجودى؟[١٣]

وفى حوار بين الشيطان والمصلح، يقول الشيطان للمصلح: إنك لست حريصًا على إصلاح قومك بقدر حرصك على سلامة موقعك (المقصود تثبيت أركان الحكم).

وفى رد المصلح على الشيطان الذى نقل له القرية وأهلها إلى حالة من التقدم يقول: أريد إنسانًا أرقى، أريد إدراكًا أرقى لمعنى الحياة ... أنت لم تعط قومى الحياة الأفضل، الحياة الأفضل هى المعنى الأفضل للحياة.. إصلاح الناس يشمل إصلاح النفس قبل كل شىء[١٤].

أليس فى هذا الكلام إدانة واضحة للثورة التى فشلت فى تغيير الإنسان؟

وفى مسرحية أشواك السلام (١٩٥٧) يتخذ من موضوع اجتماعى عادى، وهو زواج شاب من فتاة، إطاراً لتوجيه سهام نقده إلى كبار المسئولين فى الحقبة، ممثلين بمحافظ الشرقية ومحافظ الغربية، وإلى سوء سلوكهم وتناحرهم، وأدواتهم فى التجسس.

فالحكيم يصور الاثنين، وكل منهما يطعن بالآخر ويشوه سمعته ويسئ إليه فى كل موقف، وكأنه يريد أن يقول لنا إذا كان هؤلاء يتعامل بعضهم مع بعضهم الآخر على ذلك النحو من الخسة، فكيف يتعاملون مع الناس؟

أما مسرحية السلطان الحائر ١٩٥٩، فهى إحدى مسرحياته فى تناول شرعية الحكم أو الثورة، ونقد أدواتها فى تدجين الناس، وتعطيلها القانون.. وقد اعتمد فيها على قصة تاريخية عن السلطان المملوكى الظاهر بيبرس وصراعه مع الفقيه العز بن عبد السلام الذى لم يجز مبايعته إلا بعد أن يعتق، ولكنه بنى مسرحيته بأسلوب ساخر وبشكل مختلف ليوصل إلينا آراءه الناقدة للسلطة السياسية فى مصر.. ففى حوار

القاضى مع السلطان بعد أن هدده باستخدام السيف (السلطة): إن السيف قاطع حقًا للرؤوس والألسنة، ولكنه ليس بقاطع فى المشاكل والمسائل(١٥).

وفى تشكيكه بشرعية الثورة يقول على لسان الوزير: ليس من الضرورة لمن يحكم أن يحمل فى يديه الوثائق والحجج.

القاضى (للسلطان): إن السيف يعطى الحق للأقوى، ومن يدرى غداً من يكون الأقوى فقد يبرز بين الأقوياء من ترجح كفته عليك، أما القانون فهو يحمى حقوقك من كل عدوان لأنه لايعترف بالأقوى، إنه يعترف بالأحق، وما عليك يامولاى سوى الاختيار بين السيف الذى يفرضك ولكنه يعرضك، وبين القانون الذى يتحداك ولكنه يحميك(١٦).

أنهى الحكيم مسرحيته بانتصار السلطان للحق وتقريعه قاضى القضاة الذى تلاعب بالقانون وتحايل ودفع المؤذن لأذان الفجر فى منتصف الليل كى يخرج السلطان من بيت الغانية، إذ يقول السلطان للقاضى: أهذا هو القانون فى رأيك؟ اجتهاد وبراعة فى التحايل والتلاعب؟ من ألزم واجبات قاضى القضاة أن يحفظ للقانون نقاءه وطهره وجلاله مهما يكن الثمن(١٧).

وفى مسرحية شمس النهار(١٨)، يوجه الحكيم سهام نقده للفساد المستشرى فى البلاد من خلال هذا الحوار الواضح بين السلطان ووزيره:

الــوزير: مرتبى ليس بالمبلغ الباهظ .

السلطان: أعرف ذلك، ولكننى لا أتكلم عن المرتب الرسمى.

الــوزير: لست أنا وحدى يامولاى.

السلطان: أعرف ذلك أيضًا... الجميع.

الــوزير: المملكة كلها من كبار وصغار، وأنت يا مولاى الذى أردت ذلك.

السلطان: أردت ماذا ؟

الــوزير: قلت: هذه هى المرتبات الرسمية، وبعد ذلك كل واحد وشطارته .

السلطان: كل واحد وشطارته ليس معناها... ومع ذلك الشطارة زادت كثيراً.

الـوزير: الكل يريد الحياة المنعمة[١٩].

وفى مكان آخر يتحدث عن الديمقراطية والحاكم المنتخب بهذه الإشارات بين قمر الزمان وشمس النهار:

قمر: إن أباك لم يكن فى يوم ما محكومًا.

شمس: بالطبع لا.

قمر: الحاكم يجب أن يخرج من المحكوم... والمحكوم الجيد هو الذي يصنع الحاكم الجيد[٢٠].

فالحكيم يلبس القناع التراثى ليطرح آراءه وأفكاره، كما يستغل أسلوب التغريب الزمانى والمكانى ليتحدث بجرأة وبشىء من الصراحة بعيداً عن المحاسبة.

وفى مسرحية بنك القلق[٢١] (١٩٦٧)، يشير إلى حالة القلق والضياع التى يعيشها الشعب المصرى قبيل حرب ١٩٦٧ بسبب سياسة ثورة يوليو وإجراءاتها، كما يشير إلى جو القمع والإرهاب، ويضع أيدينا على وسائل المخابرات فى التجسس وشراء الناس ومطاردة الطلاب والسياسين والأدباء واعتقالهم لأوهى الأسباب. فأدهم الذى أرسله أبوه إلى القاهرة لدراسة الحقوق، وباع جاموسته ليعلمه، يترك الكلية ويلتحق بالصحافة ويُعتقل بسبب نشره مقالة يبشر فيها بالحرية[٢٢]، وفى المعتقل تحاول الطوائف السياسية أن تضمه إلى صفوفها، ولكنه يرفض فلسفتهم، فيتهمونه بالتجسس عليهم[٢٣].

وعندما يفتح أدهم وشعبان بنكا للقلق، يكون الوجيه منير أول زبائنه بعد أن يخبره صديقه الصحفى متولى.. وفى حديثه معه يشير إلى قيام الثورة بمصادرة أرضه كلها وترك مئة فدان له، وهذه المئة الباقية لا يعرف ماذا سيحدث لها غداً، وهل ستبقى فى يده[٢٤].

وبعد ذلك، ينقل الوجيه منير أدهم وشعبان من حيهم الشعبى إلى مكتب أنيق فى عمارة حديثة فى حى شبرا، ليعمل الثلاثة فى إدارة بنك القلق. ويبدأون فى

استقبال الزبائن ويسجلون لهم أحاديثهم لنكتشف فى النهاية أن دور الوجيه منير هو تقديم أو بيع تقاريره وتسجيلاته إلى الأجهزة الأمنية عن أحوال الناس وأسباب خلقهم كما اعترفوا بها فى زياراتهم للبنك.. فالبنك الذى موله منير ودفع رواتب الموظفين أدهم وشعبان، يتحول إلى مركز تجسس على الناس أو مركز مخابرات.

وفى تصوير التقلب والتلون والنفاق الذى أصبح سمة المجتمع يسوق لنا الحكيم هذا الحوار بين الوجيه منير وأدهم اليسارى:

منير: موقفى واضح. أنا طبعًا اشتراكى.

أدهم (متهكمًا): اشتراكى برجوازى أو برجوازى اشتراكى، أو يمينى يسارى أو اشتراسمالى.

منير: من نعم الله أننا نسير على سياسة كل شىء يمشى مع بعضه مادام الجميع مع الدولة، ونحن كلنا مع الدولة والحمد لله[٢٥].

وفى الفصل السادس من المسرحية يتحدث الحكيم بشكل قصصى عن أسرة الوجيه منير على لسان الصديق المشترك الصحفى متولى قائلا: "وبعد أن وزعت الثورة الأراضى على الفلاحين، ولم يبق لمنير غير مائة فدان ظهر بمظهر الراضى المحبذ لهذا الإجراء، المتغنى بعدالة الإصلاح الزراعى، وجعل يتمسح بالحزب الواحد الموجود الاتحاد الاشتراكى، ولما وجد أن انضمامه إليه رسميًا أمر متعذر بحكم القانون، اعتبر نفسه منضمًا بالعقيدة والرغبة فى التعاون، وسعى إلى عقد الصلات مع أمناء الاتحاد والمديرين والمحافظين وكل من له سلطة فى القرية.

وقد قربوه بالفعل، وأصبح بيته هناك مفتوحًا للجميع، إنه رجل بحبوح. قال متولى سعد: إنه عندما أراد أن يجرى تحقيقه الصحفى عن الاتحاد الاشتراكى نزل عنده هناك فى بيته الريفى فأكرمه كل الإكرام وحضر مجلسًا له مع بعض الفلاحين المستأجرين لأرضه فوجدوه يشيد لهم بمآثر الثورة، ويقول لواحد منهم: اسمع ياعبد المقصود أنا مع الثورة وأحب الثورة، أنا اشتراكى، وكل ما فعلته الثورة خير وعدل وإصلاح، لكن يعنى بذمتك والشهادة لله كانت أيامنا سيئة؟ ألم نكن نوزع عليكم الكساوى فى المواسم ونذبح الذبائح فى الأعياد ونجعل الخير عليكم يعم؟ ثم يلتفت إلى

متولى ويهمس فى أذنه: أن الثورة المباركة تنفخ فى قربة مقطوعة، لأن الفلاحين غير قادرين على الإنتاج، وأن الإنتاج الزراعى ساء حاله اليوم وتدهور(٢٦).

ولا يخفى ما فى هذا الحديث من نقد للثورة ووسائلها وأدواتها.

وفى موقع آخر من المسرحية يعرض لنا الحكيم زبونًا وهو يبدى قلقه من التيار الرجعى الذى تغذيه الإذاعة والتليفزيون، زبونًا آخر وهو يبدى قلقه من موجة الإلحاد السائدة فى أجهزة الإعلام(٢٧).

وفى الفصل السابع، وخلال الحديث عن جو أسرة مرفت ابنة أخى منير، وعبارة الخالة "كان لأمك مثل أعلى". يعلق الحكيم: هذه الكلمة تبدو الآن غريبة فى مجتمع هش ليس بداخله إيمان حقيقى بشىء أكثر من اقتناص المغانم"(٢٨).

وفى مكان آخر يتحدث أدهم عن المجتمع واصفًا إياه بأنه مجتمع برجوازى داخل قماط اشتراكى: اشتراكية قوانين ولوائح، وليست بعد اشتراكية روح(٢٩).

وفى نهاية المسرحية، وبعد أن يكتشف شعبان دور منير فى استغلالهم لتقديم تقارير للأجهزة الأمنية، يقول معاتبًا صديقه أدهم لاندفاعه فى فكرة تأسيس بنك القلق: أهذه فكرة تخطر فى بال عاقل؟ بنك القلق! كلمة القلق وحدها كافية الآن أن تؤدى بالإنسان فى داهية(٣٠).

يمكن القول: إن رواية بنك القلق كانت من أشد أعمال الحكيم كشفًا للأجواء العامة السلبية والفاسدة التى سيطرت على الناس بسبب التضييق على الحرية، وبسبب القمع وانتشار الفساد، كما كانت أشدها انتقاداً لأجهزة الدولة الأمنية!!.

بعد ذلك هل يمكن القول: إن الحكيم كان مواليًا للثورة ساكتًا عما يحدث؟ وهل يمكن القول: إن الحكيم لم يتكلم عن سلبيات الثورة إلا بعد ذهاب عبد الناصر؟ وإن كتابه عودة الوعى، هو عودة وعى متأخرة؟

مما تقدم، ومن خلال وقوفنا مع أعماله التى كتبها فى عهد الثورة، يمكن القول: إن الذين ردوا على كتاب الحكيم (عودة الوعى) واتهموه اتهامات شتى أهمها أن وعيه متأخر، غير مصيبين، فالحكيم- وعلى الرغم من إعلانه أنه لم يكن واعيًا طوال

عشرين سنة، فإن أعماله الأدبية تثبت أنه كان واعيًا إلى حد كبير ، مدركًا لما يدور حوله، محدداً موقفًا ورأيًا من الثورة ورجالها. وإن كان لايجرؤ على طرحه مباشرة، فكان يختبىء وراء فنه وأساطيره ورموزه فى محاولة لكشف سلبيات المجتمع المصرى، مسقطًا أحداثًا تاريخية على الحاضر.

وفى رده على عبد الله الحمامصى عندما سأله: لماذا لم يتكلم قبل ذلك أجاب: "ومن الحق سؤالك ألم تكن تبدو ظواهر كان يجب أن نقف فى مواجهتها ؟ فعلاً لقد كانت هناك ظواهر دفعتنى إلى مواجهتها بالوسائل التى كانت فى يدى. من ذلك ظاهرة خنق الحرية وإعطاء القانون إجازة. وهنا رأيت من واجبى أن أكتب "السلطان الحائر" لأوضح وجوب احترام القانون والحرية والابتعاد عن استعمال السيف والعنف، وجاءت هذه العبارة تحذيراً للحاكم:"إن السيف يفرضك ولكنه يعرضك. أما القانون فهو يتحداك ولكنه يحميك". إن الذى يحمى الحاكم حقًا هو القانون والحرية. وأما الخطر الذى يمكن أن يتعرض له فهو فى السيف الذى يظن أنه يحميه. كتبت "السلطان الحائر" عام ١٩٦٠ عندما بدأت هذه الظاهرة فى التكشف.

ثم بدأت ظاهرة أخرى فى عام ١٩٦٦ وهى ظاهرة القلق فى المجتمع المصرى التى تفشت إلى حد أصبح المجتمع فيه كأنه يعيش بغير عمود فقرى، مجتمع رخو وهلامى متعفن، لا يصلح لمواجهة قوى خارجية.

وخشيت فى ذلك الوقت من عواقب أى مغامرة عسكرية غير محسوبة واعتماداً على جبهة داخلية قلقة رخوة مريضة فكتبت "بنك القلق" محذراً. ولكن على الرغم من كل ذلك فلم يؤخذ بهذه الكتابات، وهذه التحذيرات، والمواجهات! إلى أن وقع المحظور!.."(٣١).

اعتذر الحكيم عن مقابلة عبد الناصر عندما دعاه- بواسطة أحد الصحفيين - إلى بيته، وهو يعلم أن عبد الناصر هو الذى حماه من التطهير فى بداية الثورة، بل إنه أقال الوزير الذى طلب فصله، وقد تحدث عن ذلك قائلاً:

"... وعدت إلى مصر لأجد صديقنا وزير المعارف قد تقدم إلى مجلس الوزراء بطلب فصلى من وظيفتى طبقًا لقرار التطهير باعتبار أنى موظف غير منتج. وعلمت

بعد ذلك ما تم، فقد انبرى له أحد قادة الثورة وأقدرهم وأقواهم شخصية، ذلك الذى بدأ اسمه يلمع من بينهم (جمال عبد الناصر)، صاح فى ذلك الوزير المدنى قائلا كما سمعت، أتريد أن نطرد كاتبًا عائداً إلينا بتحية من بلد أوروبى؟ أتريد أن يقولوا عنا أننا جهلاء؟ وانتهى الأمر بإخراج هذا الوزير من الوزارة..

وصار عبد الناصر يذكرها دائمًا فى أحاديثه مع الصحفيين والمراسلين الأجانب: طردت وزيراً من أجل مفكر. ومع ذلك لم يخطر لي أن أشكره، لا بالمقابلة ولا بالمراسلة، ولست أدرى لماذا؟ ربما لأنه كانت قد تأصلت فى نفسى عادة البعد عن رجال السياسة والحكم... وأذكر أن صحفيًا لامعًا من أصدقاء عبد الناصر زارنى يومًا فى مكتبى بدار الكتب وأخبرنى أن رئيس الحكومة (جمال عبد الناصر) يدعونى إلى تناول الشاى فى بيته دعوة خاصة لن يحضرها أحد غيرنا، فقلت له معتذراً: "كيف أذهب إلى رئيس الحكومة وما أنا إلا موظف فى درجة مدير عام، فقال إنه لايدعوك بصفتك موظفًا بل بصفتك مؤلف (عودة الروح) التى قرأها ويقول إنها أثرت فى تكوينه الوطنى. فقلت له: ولو، أرجوك أبعدنى عن رجال الحكم"(٣٢).

"... وكان عبد الناصر- كما سمعت- يدهش لابتعادى عنه: ألسنا نفعل ما فكر فيه وشعر به وكتب عنه؟ إن الثورة ثورته. الواقع أن هذا هو المعقول والمنطقى، ولكن ما يبعدنى هو مبدئى المعروف الذى كتبت عنه كثيراً: إن الحاكم لايريد من المفكر تفكيره الحر بل تفكيره الموالى. إنه يريد أن يسمع منه تأييداً لا اعتراضًا، ورسالة المفكر فى جوهرها هى الصدق والحرية، وهو قد يخطئ ويخدع ويفقد الوعى ولكنه لن يخون رسالته عن وعى"(٣٣).

ألا يدل ذلك على أن الحكيم كان واعيًا ومدركًا لما يفعل، وأنه لم يغير موقفه من الثورة ومن عبد الناصر، مع أنه حماه من الحملات الموجهة إليه، وأوعز بإيقافها، وزاد على ذلك أن منحه سنة ١٩٥٧، أعلى وسام فى الدولة تكريمًا له، وبدل أن يشكره نراه بعد ذلك يصف موقفه بأنه انفعالى:

"عندما حدث يومًا أن هاجمنى بعض أدباء الشباب هجومًا مركزاً بغرض تحطيم الأصنام، وكانت تصدر كل صباح مليئة بالاتهامات، للإطاحة بالكاتب والنزول به عن

مكانه، لم آخذ أنا الأمر مأخذ الجد، ولم ألق بالا إلى ذلك ولزمت الهدوء والصمت.

وإذا بـ (عبد الناصر) هوالذى انفعل، وإذا هو فى فورة انفعاله و دفعة رد الفعل، يصدر قراراً بمنحى أكبر وسام فى الدولة. وقد راجعه كبير تشريفاته بأن هذا الوسام لا يمنح إلا لرؤساء الدول وأولياء العهد، وأنى موظف فى درجة وكيل وزارة لا يحق له حمل مثل هذا الوسام، فلم يأبه بكلامه"[٣٤].

لقد رد الحكيم على من تساءلوا لماذا لم يتكلم إلا الآن، بقوله: "إن المعلومات الكافية لم تكن قد تكشفت لى ولا لغيرى. وهو ما نطالب بكشفه"[٣٥].

لم يكن الحكيم مخدراً- فى اعتقادى- كما يحاول أن يوهم، ولكنه كان طوال سنوات حكم عبد الناصر يصدر عن موقف سياسى معادٍ للثورة ورجالها وأساليبها، ولفكرة العروبة التى بعثتها ثورة يوليو.. وقد أظهر كثيراً من ملامح تلك القناعات والمواقف فى أعماله المسرحية، ولكنه كان يخشى سطوة رجال الثورة، ولذلك كان يؤثر السلامة ويختبئ وراء الرموز والإشارات إلى أن توفى عبد الناصر، وأحس الحكيم أن فى الجو انقلابًا على الثورة وعلى خط عبد الناصر، فأخرج مالم يكن يجرؤ على إخراجه، وجاهر بآرائه السياسية اليمينية، وأفصح عن تطلعاته الرجعية المعادية للعروبة بدعوته فى ندوة الأهرام سنة ١٩٧٢، إلى الصلح مع إسرائيل وإقرارها على ما أخذت[٣٦].

وعلى الرغم من بعض آراء ومواقف رسمية أعلن فيها الحكيم تأييده للثورة[٣٧] ولعبد الناصر، مجبراً كما أعتقد، فإن ما فى قلبه لم يكن وداً أو احترامًا أو تأييداً، بل كان حنقًا وثورة على أساليب الحكم، ومعارضه للأدوات التى يعتمد عليها، وقد بدت تلك مبطنة فى عهد عبد الناصر من خلال الأعمال الأدبية أو المواقف، كعدم قبوله دعوة عبد الناصر وعدم شكره بعد أن طرد وزيراً من أجله ، ثم خرجت على ذلك النحو الحاد بعد وفاته وبعد تغير الأوضاع، وإذ بها قنابل قوية لا تبقى ولا تذر، فى كتابه (عودة الوعى)، ووثائق (فى طريق عودة الوعى).

وعندما اتهمه غالى شكرى بأن عقله وقلبه كان مع ثورة ١٩١٩ ولم يكن مع ثورة يوليو؛ لأن ثورة يوليو قد نادت بمبادئ القومية العربية وحددت الملكية الزراعية،

وبأنه نقد الثورة من داخلها ولم يجاهر برأى واضح، رد عليه قائلا: لقد منعونا من التعبير عن العقل المصرى والفكرة المصرية وعن الديمقراطية . لقد فرضوا علينا الصمت كما فرضوا علينا الأوسمة. مَنْ كان يستطيع أن يرفض وسامًا ما أو منصبًا(٣٨)!

وفى نقده الحاد للثورة المصرية ولحقبة عبد الناصر يقول:

"الناصرية لم تؤمم الأموال والممتلكات، وإنما أممت العقل المصرى، وإذا كان التأميم الاقتصادى يثمر نوعًا من العدل، فإن تأميم العقل يثمر أخطر أنواع الظلم والفقر والحرمان ، يثمر فقدان الوعى"(٣٩).

مما تقدم يبدو جليًا أن الحكيم لم يكن منسجمًا مع الثورة ومبادئها ورجالها- من خلال ما كتب - ولم يكن متقبلاً لنزعها العروبى وموقفها من الطبقة الأرستقراطية، ولذلك هاجمها بشكل مبطن؛ لأنه أحس أنها لاتجمع بين العدل والحرية، وتقييد حرية الأدباء. وإذا كنا نختلف معه فى كثير من مواقفه وآرائه، فإن ذلك يجب ألا يمنعنا من احترام موقفه فى نقد الثورة ورفضه مقابلة الرئيس عبد الناصر، وأن تفسر ذلك الموقف فى إطار فرض احترام الأديب وصاحب القلم على الضابط والحاكم، ورد الاعتبار للمثقف الذى تتجاهله السلطة السياسية وتهمِّش دوره.

الهوامش:

١- عودة الوعى ٣٤، محمود مراد، توفيق الحكيم والثورة المصرية، ص١٧.

٢- سلطان الظلام، ٤٣-٤٥.

٣- عودة الوعى، ٤٧.

٤- الهلال، فبراير، سنة ١٩٨٧، ص١٩٤.

٥- نشرت فى كتاب المسرح المنوع.

٦- المسرح المنوع، ٢٦٣.

٧- السابق، ٢٧٨.

٨- السابق، ٢٩٢.

٩- المسرحية، ٣٣.

١٠- السابق ١٠٢.

١١- السابق ١٣٠.

١٢- نشرت فى كتاب المسرح المنوع.

١٣- المسرح المنوع٨١٥.

١٤- السابق ٨٢٩.

١٥- السلطان الحائر ٥٨.

١٦- السابق ٧٨/٧٧.

١٧- السابق ١٨٧.

١٨- نشرت تحت عنوان آخر هو شمس وقمر.

١٩- المسرحية ص٢.

٢٠- السابق ص٣٢.

٢١- نشرت أيضا تحت عنوان (القلق).

٢٢- المسرحية ص٢٩.

٢٣- السابق ص٤٩.

٢٤- السابق ص٥٧.

٢٥- السابق ص٧٦.

٢٦- السابق ص٩٥.

٢٧- السابق ص١٠٣و١٠٥.

٢٨- السابق ص١١١.

٢٩- السابق ص١٤٧.

٣٠- السابق ص١٨٤.

٣١- عبد العال الحمامصي، هؤلاء يقولون ص١٠-١١.

٣٢- عودة الوعى ص٢٤-٣٥.

٣٣- السابق ص٣٦.

٣٤- السابق ص٤٠.

٣٥- محمود مراد ، توفيق الحكيم والثورة المصرية، ص٢١.

٣٦- السابق ص٢٤.

٣٧- عدنان الملوحى، توفيق الحكيم بين الوعى والغيبوبة، ص١١.

٣٨- غالى شكرى، توفيق الحكيم، الجيل والطبقة والرؤيا، ١٢٤-١٢٥.

٣٩- السابق، ص١٣٦.

مراجع البحث:

أ. مؤلفات الحكيم بين سنة ٥٢ وسنة ١٩٧٠:

١- الأيدى الناعمة، من كتاب المسرح المنوع.

٢- إيزيس، مكتبة الآداب، (د،ت).

٣- الصفقة، المطبعة النموذجية- القاهرة (د.ت).

٤- المسرح المنوع، مكتبة الآداب- القاهرة (د.ت).

٥- أشوال السلام، دار مصر للطباعة- مكتبة مصر سنة ١٩٥٧.

٦- السلطان الحائر، مكتبة الأداب- القاهرة سنة ١٩٦٠.

٧- شمس النهار، دار الكتاب اللبنانى- بيروت ١٩٨٤.

٨- الورطة، مكتبة مصر، سنة ١٩٦٦.

٩- بنك القلق، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ط١ سنة ١٩٧٥.

١٠- عودة الوعى، دار الشروق بيروت سنة ١٩٧٤.

١١- وثائق فى طريق عودة الوعى، دار الشروق القاهرة- بيروت (د.ت).

١٢- سلطان الظلام، دار مصر، ١٩٤١، ص١٩٧٥.

ب. مؤلفات حول الحكيم:

١- غالى شكرى، توفيق الحكيم، الجيل والطبقة والرؤيا، دار الفارابى، مصر سنة ١٩٧٣.

٢- عدنان الملوحى، توفيق الحكيم بين الوعى والغيبوبة (د.ت.د.ب).

٣- محمود مراد، توفيق الحكيم والثورة المصرية، المكتبة العصرية، بيروت (د.ت).

٤- محمد عودة، الوعى المفقود، القاهرة للثقافة العربية، سنة ١٩٧٥.

٥- عبد العال الحمامصى، هؤلاء يقولون، كتاب الهلال، سنة ١٩٧٦.

٦- فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، سنة ١٩٦٥.

٧- مجلة الهلال، فبراير سنة ١٩٦٨.

الموقف السياسى لتوفيق الحكيم بين "عودة الروح" و"عودة الوعى"

عبد الرحمن أبو عوف

إن ثمة جوانب متعددة خصبة فى شخصية توفيق الحكيم وفكره وأدبه وفنه غير أنى سأختار زاوية أركز عليها؛ لأنها شكلت إشكالية معقدة فى مسألة-توفيق الحكيم- وتخص موقفه السياسى الذى يثير من الجدل والاختلاف وسوء الفهم وخلط الأوراق ما أحدث قدراً من البلبلة عانت منها الأجيال الجديدة فى فهم أهمية هذا الكاتب.

لقد ولد الحكيم عام ١٨٩٨، فعاصر عدة نظم ومراحل سياسية متعددة ومتناقضة: حكم الخديوى عباس حلمى، والسلطان حسين كامل، والملك فؤاد وفاروق، ونظام ثورة ١٩١٩، وثورة يوليو ٥٢ حكم محمد نجيب وعبد الناصر والسادات ومبارك.. فماذا كان موقفه من هذه النظم والعهود؟ لقد قيل الكثير عنه، وإنه كاتب لكل العصور والمتعالى عن قضايا الشعب، يكتب من البرج العاجى ويدعو لنظرية الفن للفن، غير أن من يتأمل ويدرس كلية إبداعه الروائى والمسرحى بالذات، وكتاباته الحوارية والنثرية ويتعمق دلالاتها، يكتشف أن الحكيم أكثر الكتاب فى قضايا السياسة، وأنه يحمل موقفا متسقا وسطياً وعقلانياً أحيانا يشوبه التذبذب والالتواء والمخاتلة يصدر عنه ويحكم رؤيته.

من واقع هذه النظرة سنحاول رصد جوهر هذا الموقف السياسى بين مرحلتين بارزتين فى حياة قلم الحكيم مرحلتى: "عودة الروح"و "عودة الوعى".

لقد سجلت مع الحكيم حوارا طويلاً حول موقفه السياسى فى يوليو ١٩٧٧؛ ليساعدنا على المقاربة من موقفه واتجاهاته السياسية، قال الحكيم: "أنا بحكم تاريخى

الفكرى والنفى وموقعى الطبقى مع اليسار مع التقدم.. مع المستقبل.. ولكن لعلها ظروف جيلى وأزمة الحياة السياسية منذ الانقلابات على زعامة سعد زغلول، هى التى جعلتى أفضل موقف (المستقبل) غير المنتمى لأى حزب، لكن هذا لا يعنى أنى غير مهتم بالسياسة وبالمواقف السياسية التى يجد الكاتب أو الفنان فيها نفسه مع أو ضد وستجد هذا فى كل أعمالى سواء الإبداعية أو مقال الرأى، وعندما أرجع إلى الخط الرئيسى لتفكيرى وتجربتى فى الحياة أجدنى فى الثلاثين سنة السابقة عن ثورة ١٩٥٢ ملتزما بموقف معين هو أننى تنبهت إلى أن الديمقراطية الليبرالية انحرفت وأصبحت ديمقراطية مزيفة؛ وذلك لأنها لم تكن فى بيئة حرة، بل بيئة تسيطر عليها سلطتان هما: الاحتلال الانجليزى والقصر الملكى، وفى مواجهة هؤلاء كان الشعب ممثلا فى قيادة ثورة ١٩١٩ وجماهيرها من طبقة المثقفين فى إطار الإيقاظ الوطنى مع الفلاحين حتى النساء اللاتى خلعن الحجاب. وقد نجحت ثورة ١٩١٩ فى الحصول على الحكم الذاتى وأصبح لنا الحق فى دستور نيابى هو دستور ١٩٢٣، وأصبح للثورة شكل أريد أن أشير إلى الشكل الذى تحددت فيه الثورة؛ لأن مسألة الشكل مهمة جداً حينما تتكلم بعد ذلك وحكمت الأغلبية الوفدية أى سعد زغلول، وبدأنا نعيش فى نظام ديمقراطى شكلى حوصر على الفور بالاحتلال الإنجليزى والقصر لا نقول انحرفت الثورة، ولكن تتابعت سلسلة الخلافات على الكراسى فى البرلمان، والوزارة مجرد لعبة على الشكل بينما توارى المضمون فى الخلفية التى يشعر بها الشعب.

كان فى دستور ٢٣ نص يعطى الملك حق حل البرلمان وإقالة الوزارة، وقد كان الاحتلال والقصر يلعبان بالدستور كلما ارتفع صوت الأغلبية الوفدية، وكانت هذه أبرز سمات تجربة الديمقراطية الليبرالية عندنا، وقد تورط الوفد فى اللعبة الشكلية.. أقصد الصراع على كراسى البرلمان لذلك قمت بنقد هذه الديمقراطية الشكلية فى كتابى (شجرة الحكم) عام ١٩٤٥، و(حمارى قال لى) وكتب أخرى تعرفونها صدرت قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ فى أعوام ٤٢، ٤٧. وتنبأت بثورة مباركة على حد تعبيرى، وكانت النتيجة ثورة ١٩٥٢ التى كانت مضمونا بلا شكل. وصحيح أن الثورة قامت بإنجازات تاريخية فى البداية وسماها البعض ديكتاتورية عسكرية، إنما أنا لم أكن أهتم وقتئذ بهذا، ولكن أدركت شيئا فشيئا أنها انقلبت للأسف إلى نوع من الحكم المطلق لفرد حوله

مجموعة من الأفراد المتسلطين نبتوا حوله كالأشجار التى تنبت حول شجرة الموز.. نبتت قوى أخرى خفية سيطرت على البلد بدون أن يحاسبها أحد؛ لأن المحاسب هو الشخص الذى أمامنا، وهو صاحب السلطة المطلقة. نحن نحاسبه هو دون أن ندرى إن كان يعرف شيئا عن المساوئ التى حوله أم لا، على أى حال أصبح الحكم بالفعل حكما بوليسيا ديكتاتوريا، ومن هنا كان فتح الملفات وإلى أى مدى كان عبد الناصر مسئولا. ..خاصة بعد كارثة هزيمة ٦٧ لا ندرى بعد، لذلك لم يكن كتابى"عودة الوعى" هجوما بل تساؤلا عن المستقبل.

لقد رحبت بالثورة فى البداية وبالشباب: الشباب المتحمس الذى قام بها وبالقضاء على الخصومات الحزبية غير أن الشكل أصبح قيدا، وأنا أطالب اليوم بالشكل على ألا يطغى على المضمون والنظام الذى أعتقد أنه الآن هو المطالبة بحرية الأحزاب، وأن يكون لكل حزب برنامج وجريدة، أريد إن أقول أن النظام الطبيعى هو فقط الممكن الوصول به إلى اعتراف بشكل اليسار على الطريق الليبرالى، وهو الطبيعى والممكن فى ظروفنا".

هذا الحديث الواضح للحكيم يساعدنا على تحديد موقفه من ثورتى ١٩١٩ و١٩٥٢، ويؤكد اتساقه وصدقه مع معتقداته ومواقفه السياسية.

عن عودة الروح

لقد تفتح وعى توفيق الحكيم واكتشف طريقه الفنى فى لهيب اليقظة الوطنية التى فجرتها ثورة ١٩١٩، وعبر عن نفسه فى كتابة الأغانى الثورية والمنشورات وكتب أولى مسرحياته (الضيف الثقيل) يسخر فيها من الاحتلال الإنجليزى.

وكانت رواية "عودة الروح" تخليدا وجدانياً لروح ثورة ١٩١٩ أقامها الحكيم على أسطورة أوزوريس الغائرة فى وجدان التراث المصرى والمعبرة عن البعث والتجدد. فكما اجتمع أفراد أسرة محسن فى شارع سلامة على حب سنية اجتمع أفراد الأسرة على حب زعيم الثورة سعد زغلول المعبود حيث الكل فى واحد، واكتشف الحكيم فى هذه الرواية الرائدة روح مصر وشخصيتها حيث روح المعبد وكتب هذه الكلمات

الأسطورية (أمة أتت فى فجر الإنسانية بمعجزة (الأهرام)، لن تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى أو معجزات!.. أمة يزعمون أنها ميتة منذ قرون ولا يرون قلبها العظيم بارزا نحو السماء من بين رمال الجيزة، لقد صنعت قلبها بيدها ليعيش إلى الأبد..)

ولقد خاطبت هذه الكلمات وأثرت فى وجدان جيل الأربعينيات الذى مهد وقام بثورة ١٩٥٢، ومنهم عبد الناصر الذى اعترف بتأثيرها فيه فى شبابه، وحلم بدور الرجل الذى تتوحد فيه إرادة الأمة، ومن هنا كان سر عبد الناصر وتقديره للحكيم طوال حياته حيث أقال وزير المعارف إسماعيل القبانى فى بداية الثورة؛ لأنه أراد إخراج الحكيم فى كشوف التطهير، وكان يعمل آنذاك مديرا لدار الكتب وأهداه كتابه (فلسفة الثورة) قائلا: (إلى توفيق الحكيم مطالبا بعودة الروح مرة أخرى بعد الثورة) كذلك أمر عبد الناصر بوقف سلسلة المقالات التى كتبها أحمد رشدى صالح فى مجلة الكاتب فى الستينيات والتى حاولت اتهام الحكيم بالسطو على حمار الكاتب الأسبانى (خمينير) وأهداه قلادة النيل أرفع وسام للدولة المصرية.

ورغم احتفال الحكيم بنظام ثورة ١٩١٩ الليبرالى إلا أنه هاجم الفساد الحزبى وسوى بين حزب الأغلبية والوفد وأحزاب الأقلية فى الصراع على كراسى الوزارة والبرلمان، وكتب فى عام ١٩٣٨ مقالاً خطيراً فى مجلة آخر ساعة بعنوان (أنا عدو المرأة - والنظام البرلمانى)، لأن طبيعة الاثنين فى الغالب واحدة.. الثرثرة.. يرى فيها أن تطبيق الديمقراطية الغربية فى مصر أدى إلى توليد حكم غير صالح، وأقترح حكومة جديدة من المستقلين عن الأحزاب، ويشتهر أعضاؤها بقلة الكلام وسرعة العمل وعين أشخاصها على الوجه التالى: على ماهر للرياسة والمعارف والفنون، وأعضائها: حافظ عفيفى للمالية، وعبد الحميد بدوى للحقانية والتشريع، وأمين عثمان للخارجية، وعبد الرحمن عزام للتربية الوطنية والدعاية والصحافة عزيز المصرى للدفاع الوطنى إلخ.. وطالب بإلقاء مصير البلاد فى أيديهم لمدة خمسة أعوام الأقل فتوفيق الحكيم هنا يرفض الحزبية والتعددية ونادى بنظام شمولى مطلق، وقد آثار هذا المقال رد فعل بين رجال الأحزاب، ومنهم رئيس الوزراء آنذاك: محمد محمود باشا الذى أراد فصل الحكيم من وظيفته كمدير لإدارة التحقيقات بوزارة المعارف، لولا تدخل وزير المعارف آنذاك: الدكتور محمد حسين هيكل باشا الذى أصدر قرارا بخصم ١٥ يوما من مرتبه،

ونقلة إلى إدارة على الورق لفنون التمثيل والموسيقى، وعانى من يومها الحكيم الاضطهاد فى الوظيفة حتى استقال من العمل وتفرغ للأدب وعمل بصحافة أخبار اليوم، وكتب سلسلة مسرح المجتمع الشهيرة.

الغريب فى هذا المقال هو رفض الحكيم للحزبية والتنبؤ بثورة مباركة غير حزبية ولقد تمت هذه النبوءة بقيام حركة يوليو، والغريب أن أول رئيس وزراء لها كان على ماهر.. وهذا يثير تساؤلاً عن موقف الحكيم فى كتابه (عودة الوعى) الذى يهاجم فيه الشمولية، ويطالب بالتعددية الحزبية. ألا يدل ذلك على التواء موقف الحكيم السياسى وتكيفه حسب كل عصر؟

عن (عودة الوعى) وتعقد علاقة الحكيم بعبد الناصر

كان كتاب (عودة الوعى) شهادة دامية على ثورة ١٩٥٢ وشخصية زعيمها عبد الناصر ودوره ولقد أحدثت صدمة لجيل الثورة وللناصريين ولقطاعات من اليسار الماركسى فقد هاجم الحكيم منجزات الثورة وزعيمها واتهمه بالديكتاتورية ،إنه سلب وعى الجماهير وأن توفيق الحكيم نفسه غاب وعيه، ولعل صدمة هزيمة ٦٧هى المسئولة عن فقدان ثقة الحكيم فى الثورة وزعيمها، غير أن الناصريين أرادوا هدم تاريخ الحكيم الأدبى بجانب اليمين وأعداء الثورة وعبد الناصر استخدموا عودة الوعى لتصفية الحسابات مع الثورة وزعيمها وحدث خلط بين ما كنت أعتقده من أن الحكيم أراد أن يدلى بشهادته عن الثورة التى عاش وقائعها مكرماً من زعيمها، غير أنه قد علم بتجاوزات ضد الحرية والمفكرين، وأنه يطالب بفتح الملفات وتقييم الثورة وإيجابياتها وسلبياتها من أجل المستقبل.

لذلك ولكى أسحب البساط من تحت اليمين، وأرد على الناصريين سجلت معه (رسالة إلى اليسار المصرى) نشرت فى مجلة روز اليوسف فى ١٩٧٤/١٠/٢١ أكد فيها الحكيم أنه ينقد لحساب المستقبل وليس الماضى، وأنه حاول نقد سلبيات عبد الناصر فى مسرحية (السلطان الحائر)، وقضية الصراع بين السيف والقانون، كذلك فى (بنك القلق) وما فيها من تحذير من أن بناء المجتمع الثورى يقوم على أرضيه مهتزة

قلقلة وأكد أن ميوله تقدمية تؤكدها كتاباته قبل الثور وبعدها، وقد تلقى لطفى الخولى هذه الرسالة، وأقام على أساسها حواراً موسعا بين الحكيم ورموز اليسار المصرى، أكد قوة موقف الحكيم الفكرى والسياسى المتقدم.

وهناك واقعة لا يعرفها الكثيرون عن ضيق عبد الناصر بالنقد ذكرها الحكيم: وهى أنه أرسل له رسالة مع حاتم صادق زوج هدى عبد الناصر يطالب فيها بعدم تعيين محمد حسنين هيكل وزيراً للإعلام وتركه لمؤسسة الأهرام، وعلم أن لطفى الخولى هوالذى أوحى للحكيم بهذه الرسالة، فغضب عبد الناصر واعتقل لطفى الخولى، وقامت الأجهزة بالتحقيق مع سكرتيرة هيكل نوال المحلاوى وزوجها وكاد الأمر يصل إلى الحكيم .. هذا هو موقف الحكيم من عبد الناصر.

فماذا كان موقف الحكيم من السادات؟ أهم المواقف أن الحكيم تضامن مع الحركات الطلابية والعمالية، وكتب بنفسه بيان الأدباء الذى يرفض موقف اللاحرب واللاسلم ويدافع عن قلق الشباب الحائر، وبذلك أثبت الحكيم أنه لم يسكت عن المشاركة فى أحداث الوطن، وقد كان نتيجة هذا البيان أن منع الحكيم من الكتابة، وشرد كل الكتاب الذين وقعوا على البيان، وقال السادات نفسه: (ما هذا الهباب الذى كتبه الحكيم).

غير أن للحكيم مواقف سياسية لن يغفرها له التاريخ قام بها فى نهاية عمره وهو تأييد إتفاقية كامب ديفيد والصلح مع إسرائيل، كذلك ظل مخلصا لموقفه من مصر الفرعونية وعدم انتمائها للعرب، ومطالبته بأنها تكون جزءا من ثقافة البحر الأبيض المتوسط.

ومع ذلك يجب أن نثبت حقيقة فى صالح الحكيم فهو الوحيد من رواد النهضة الأدبية بين طه حسين والعقاد والمازنى لم يستند إلى حزب سياسى، وظل مثالا للكاتب الذي يواجه قضايا السياسة مستندا على أدبه وفنه؛ لذلك فقد أثبت على الرغم من تذبذب مواقفه السياسية (أن الحقيقة لاتتمثل إلا فى الصوت الجماعى متخطية أكاذيب وأقنعة كل فرد).

توفيق الحكيم والغرب وسؤال الهوية
فى تأصيل المسرح العربى

عبد الرحمن بن زيدان

مدخل لتحديد الإشكالية

يعد التأصيل مركز إبداعية الحكيم، ويعد الغرب سؤال هذا التأصيل فى كتاباته التنظيرية، وأساس الدعوة إلى تعجيله تغيير الشكل المسرحى العربى؛ لكى يكتسب القدرة على بناء نظرية جمالية درامية عربية يتحقق بها"وفيها" العمق المفقود لهذا المسرح اعتماداً على تحديث التراث العربى وظواهره الفرجوية.

وتوفيق الحكيم الذى ينتمى إلى النخبة المصرية المثقفة التى مارست الكتابة المسرحية والقصصية والروائية عن وعى وعن اقتناع، كان هدفه- بهذه الكتابة- تأسيس التغييرية المسرحية التى تنقل هذا المسرح بمتغيراته الداخلية إلى مستوى معترف به عالميًا، يصبح فيه علامة بارزة فى تغيير الرؤية للعالم واللغة التى تقدم هذه الرؤية، وتصير معه الأجناس الأدبية نتاجات حقيقية تدل على التحولات التى غيرتها الإجراءات الأدبية والفنية المنقولة عن الغرب، والتى سعى الحكيم بها إلى الدخول فى سباق مع الزمن، ومع تاريخ الأدب العربى السائد؛ لتكون هذه التغييرية المسرحية موازية للتنوعية الأدبية والفنية فى الكتابة الدرامية العربية التى وزع فيها الأشكال ووظائف المسرح العربى الذى ستتغير وظيفته السائدة. هذه الوظيفة التى تغير- بالضرورة - الشكل أو تعدله أو تلغيه بحثًا عن البديل أو تمشيًا مع الحاجات الجديدة.

من هذا الطرح يمكن أن تكون دراسة النظرية الجمالية والأدبية والدرامية عند الحكيم إشكالية محكومة بمدى فهمه لهذه "التغييرية" فى علاقتها بالدعوة إلى

التأصيل، وتكون مشروطة بمدى عمق رؤيته للغة وللدراما وللتراث وللغرب كمعطيات أثرت بشكل واضح فى مسألة التأصيل والعراقة لديه، فطمح إلى بلورتها فى نتاجاته بتثوير المنظور السائد فى المسرح، وجعل هذا التثوير هو البديل الباحث عن التبدلية الأدبية والفنية التى طورت المكونات الداخلية للكتابة الدرامية العربية.

لهذا سنتناول هذه الإشكاليات بالنقد والتحليل، ونعمل على تبين الصلة الوطيدة فى نتاجات الحكيم بين مسألة التأصيل بالهوية العربية، والتأصيل بالغرب، وستكون مكونات هذه الإشكالية مستمدة من خطاب الحكيم نفسه الذى كان مشحونًا بالدعوة إلى التأصيل، وسنوزع هذه الإشكالية على المحاور التالية:

- الحوار مع الغرب ومسألة استعادة التوازن الثقافى العربى.
- الثقافة الموسوعية وشرط التأصيل المسرحى فى رأى توفيق الحكيم.
- أصالة توفيق الحكيم فى المسرح هل هى استعارة هوية أم تأصيل هوية؟
- النقد الذاتى والأصالة المحتملة عند توفيق الحكيم.

الحوار مع الغرب ومسألة استعادة التوازن الثقافى العربى

يمثل إبداع توفيق الحكيم فى المسرح، والتنظير له وحدة متكاملة من الآراء والمواقف والأسئلة التى تألفت فيها العوامل الذاتية بالعوامل الموضوعية، وانصهرت فيها ثقافته العربية والغربية مع نشاطه الفكرى؛ لينتج جديده من أجل المجتمع المصرى ومستقبله، وذلك بفكر راق كان يقوده إلى تحقيق هذا الإنتاج وهذا الإبداع الذى اتصف بالجدة وبالأصالة، فصار بمنهجيته الجديدة يتجه بجدته المتكاملة نحو إيجاد حلول جديدة للأفكار والمشكلات المجتمعية المصرية التى بلورها استعداده وقدرته على الإنجاز الدلالى لخطابه - فى هذا الإبداع - فتوزع بين إبراز الخصوصية وسماتها، وبين الدفاع عن الهوية التى تقاوم الاندماج فى بنية مجتمع آخر- من جهة ثانية.

ويبرز فى هذا الإبداع- بشكل واضح- مفهوم الهوية، وفيه يتساءل الحكيم عن نفسه كفرد فى مجتمع، ثم يتساءل بصفته مثقفًا ومفكراً عن مفهوم هذه الهوية فى بُعدها الجماعى، وفى فضائها الاجتماعى والثقافى المصرى.

ويبدو أن الوعى بالانتماء إلى مصر، وإلى الوطن العربى، هو الذى جعل سؤال الهوية يصير نتيجة طبيعية ونشاطًا حيويًا للذات المبدعة للحكيم وهى تواجه آليات النفى والتدمير والاغتراب فى فرنسا من سنة ١٩٢٥إلى ١٩٢٨، فتكونت بهذه المواجهة تيمة السؤال، وتوزعت فى رؤيته إشكالية التجانس والتماثل مع هذا الغرب، وبرز التوكيد على الهوية العربية المترسخة فى التاريخ العربى؛ لأنها هوية تقبل بثقافة وقانون وأصالة الانتماء إلى الوطن العربى.

ويكشف هذا الإبداع أن توفيق الحكيم كان مثقفًا متقبلا للغرب كنص متداول له مظاهره و قوانينه الخاصة، وله مكوناته فى هذه القوانين، فكان تواصله به يعتمد على نشاطه الإبداعى كقارئ- أولا- لهذا الغرب، ثم إنه لايريد بهذا الوعى أن يفقد- بعد هذه القراءة - النظام الثقافى العربى الذى حمله معه، وهو نظام له منطقه الخاص الذى اكتسحته اختراقات ثقافية فرنسية جعلته يكون تمية السؤال حول الـ"أنا" وحول الـ"الآخر"، وجعلته يطمح إلى امتلاك تاريخ مصر الخاص أدبيًا وحضاريًا داعيًا إلى إعادة السيطرة الجماعية على الذات بعد تكون هذا الوعى بالنظام الاجتماعى والأدبى فى مصر مع السنوات الأولى للقرن العشرين فى المجالات التالية:

- الوعى بهزيمة عرابى.
- كشف خلفيات الوجود الاستعمارى البريطانى.
- هيمنة الرأسمال الأجنبى على الوضعية الاقتصادية المصرية.
- الوعى بخلل الممارسة المسرحية المصرية.

من هنا امتزجت العناصر الأجنبية بالمكونات الثقافية العربية لسد الفراغ المتحكم فى الممارسة المسرحية العربية بقلة التجارب والمدارس الأدبية و المسرحية، وانهدمت فى هذا الامتزاج بنية النظام الثقافى "المصرى" جزئيًا- على الأقل -لإعادة تركيب بنية أخرى هى بنية خطاب التأصيل فى هذا التوفيق بين الأنا والآخر؛ لاستعادة التوازن الثقافى فى هذا التأصيل، وبناء منظومة متماسكة لمشروع ثقافى مسرحى عربى تتوفر فيه شرعية وأصالة هذا التركيب فى ماضيه الذى طورته نظريات الحكيم-

فيما بعد- فى "عودة الروح" التى صدرت عام ١٩٣٣، و"عصفور من الشرق "التى صدرت سنة ١٩٣٨ والتى هى لقاء بين الشرق الروحى والغرب المادى، و"زهرة العمر" الصادرة سنة ١٩٤٣، وفى "التعادلية" وفى "قالبنا المسرحى"، وهى نظريات- فى أجناس أدبية وفنية مختلفة -ذات طقوسية خاصة فى التنظير يهدف بها الحكيم إلى استعادة وامتلاك الواقع العربى، فكانت رؤية الذهنية الجماعية العربية تحفل فى خطاب هذا التنظير بتاريخ وبثقافة عربية ذات عمق وذات خصوصية وأصالة يحكمها البحث والفكر والإنجاز.

وفى إصراره على تأصيل النظرية الأدبية العربية فى حوارها مع الغرب، كان توفيق الحكيم يلح على أن يستعيد النظام الثقافى العربى توازنه لمواجهة التحديات التى تطرحها البيئة المحيطة به فى حقل الاختبار، وكانت نظريته حول الأدب والمسرح والفن تمثل مشروع نظام ثقافى كان يحكمه تحول جذرى فى نظرية الأدب والدراما العربية بسبب فعل قوى من داخله، وبسبب ضغوط مورست عليه من خارجه، وهو النظام الذى نقل فيه الحكيم بعض سمات الثقافة الغربية إلى الكيان الثقافى العربى، فأتاح الفرصة أمام بروز أجوبة جديدة عن سؤاله حول كيفية مواجهة وإدراك مكونات هذا الغرب بالخلفيات الثقافية العربية أثناء المقارنة بين نقاط الاختلاف والالتقاء. وهى النظرية التى وحدت بين آليات الثبات والتحول، ورفضت عزل الاستقرار عن التغيير، واهتمت اهتمامًا كبيراً بتشييد نظرية جديدة للمسرح العربى تقوم على نظام من المبادئ تستمد أفكارها من قراءة الأعمال المسرحية الكلاسيكية ذاتها، وتستمد بعض هذه الأفكار من التاريخ الأدبى العربى ومن التراث الغربى.

لقد عرفت هذه الخلفيات- فى زمن مواجهة الغرب وإدراك مكوناته- أزمنة مختلفة فى الزمن الواحد عند الحكيم، فالزمن المصرى- فى تاريخه الخاص، والزمن الغربى فى سياقاته المتنامية - كانا - عنده - محكومين بالذاكرة الشرقية، وكانا موضوعين يريد بهما إعادة التركيبات الماضية فى الحاضر، وكان يعمل على إدخال رؤية الحاضر في هذا الماضى، وغدت الخلفية الشرقية المتذكرة أثناء قراءة هذا الغرب لحظة سؤال فى قراءة جدلية تَرَقُّب، وتتذكر، وتعبر عن أفق مستقبلى ظل فى كتابات الحكيم فى حالة انتظار وانفتاح على علاقات جديدة كان فيها يحافظ على المركز السيادى

للمجتمع العربى بعد إدراكه أن التداخل المتبادل والشامل بين الحقائق والقيم فى عالم الواقع هو الذى يبنى هذه الرؤية.

لقد كان تفاعل الحكيم مع الغرب بين ١٩٢٥و ١٩٢٨ تفاعلا متواصلاً بين مكونات الشرق وبين مكونات الغرب، وكان الحكيم فيه فى حالة توقعات معدلة، وذكريات محولة رسمت لخطابه أصالته فى تأصيل دعوته لتكريس أجناس أدبية تكون دراسة لمبادئ الأدب وأصنافه، وعارفة بآليات اشتغالها؛ لأن معرفة الخصائص والقوانين العامة للإبداع مسألة ضرورية ولازمة للأديب من أجل تأسيس المسرح العربى دون نسيان دور الفرد والجماعة فى هذا التأصيل، وهو ما أكد عليه الحكيم بقوله: "إن القوة الخالقة، والعبقرية الخاصة لفرد من الأفراد، أو لشعب من الشعوب هى وحدها التى تصنع الأصالة دون النظر إلى مصدر الغذاء أو البذرة. إن الاستنبات هو أهم منابع الأصالة فى حقل النشاط الإنسانى؟"(١).

وتعكس هذه القوة الخالقة التى يتحدث عنها توفيق الحكيم صوراً من جريان التفكير التأصيلى فى تنظيراته وفى نصوصه المسرحية، حيث إن التذكر الحالى المتطور فى الماضى يميز الماضى فى الحاضر معًا، كما أن هذا التذكر- أيضًا -يميز المستقبل، ويميز الرؤية العالمية التى تجعل من التمدن والحضارة، والثقافة الإنسانية أفقًا محتملا للوطن العربى قد تساعد المبدع الفنان على إنجاز فعل الاستنبات.

من هذه الرؤية الحكيمية لمسألة الحوار مع الغرب، ومسألة استعادة التوازن الثقافى العربى بالاستنبات يمكن التعرف على الخصوصيات التى تتميز بها كل أمة تجعل الحضارة مكونًا أساسيًا من مكونات الهوية التى لاتتحدد إلا بمواجهة الأنا للآخر لتحقيق التعادل، والتميز، أما داخل المجتمع فليس لهذه الخصوصية أى معنى. ويعطى الحكيم لهذه الرؤية دلالات مختلفة تتوحد فى تكوين نظام اجتماعى ونسق من المراجع يعى بها سيرورة التاريخ تبعا لطبيعة المتناقضات والصراعات التى يتميز بها الوطن العربى. ويشمل هذا النظام ثقافة الحكيم -نفسها- التى قال عنها: "طبعًا، إن الفنان لايخلق فنه من الهواء، ولا يستطيع أن ينفصل عن منابع المعرفة. إن المؤلف الذى كتب عليه أن يظل صغيراً، هو الذى لايقرأ إلا ما يتعلق بمهنته، أو بمعرفته فقط.

أما الأدباء العظام الذين يتكونون تكونًا عميقًا فيقرءون كل شيء، ويحيطون بكل معرفة من منابعها الأولى، ويتابعون آخر تطورات العلم والفن والأدب والسياسة. إن الأديب العظيم هو مرآة لعقلية عصره كله.. فإذا حصر نفسه فى فرع واحد من فروع المعرفة فهو يصبح صاحب حرفة وليس أديبًا عظيمًا"(٢).

ماذا يريد توفيق الحكيم الكشف عنه عندما يضع هذه الشروط من أجل التأصيل الثقافى العربى؟ ولماذا يركز على الثقافة الموسوعية كشرط أساسى لتأصيل المسرح العربى؟

الثقافة الموسوعية وشرط التأصيل المسرحى فى رؤية توفيق الحكيم

إن الثقافة الموسوعية للأديب تدعم التأصيل وتسنده، ويفترض خطاب هذا التأصيل وجود ثقافة عربية يسعى خطابها إلى نشر فحواها وتوضيح مضمونها. و الحكيم ينتقل - بهذا التأصيل- من مفهوم التراث والأصالة إلى مفهوم الهوية، وذلك حين يدخل فيها عناصر جديدة يزيد بها تحديد موقفه من الاغتراب، ويرفض كل سياق يريد تدمير الهوية الثقافية العربية، أو يقف أمام نشوء هوية جديدة.

إن التأصيل لا يعنى إحياء التراث وبعثه، كما أنه لايعنى تجديده وتحويله إلى نسخة تتماهى مع الغرب أو تماثل ثقافته، إن التأصيل يعنى مراجعة الذات فى ضوء تحديات ورهانات الواقع، ويعنى- كذلك- إعادة وتنظيم مفاهيم وقيم جديدة عبَّر عنها الحكيم فى "التعادلية،" وفى "المسرح الذهنى"، وفى "المسرح للمجتمع"؛ وذلك بهدف ضوغ وظائف جديدة نابعة من حاجات المواجهة الراهنة للذات وللواقع وللغير.

ومن هذا الوعى الذاتى للتأصيل، ومن عمق الرؤية الحقيقة للتناقض بين الأنا والآخر، جاء إلحاح الحكيم على تخطى الانقياد الأعمى للغرب، أو تبعيته للتمكن- بهذه الثقافة الموسوعية- من إقامة علاقة موضوعية ومتوازنة ومنطقية مع التاريخ.

هل يعنى التوكيد على التأصيل اعترافًا بالهامشية والعجز أمام الغرب؟

لإبعاد هذه الهامشية عن منظور الحكيم للتأصيل، ولملء تكوينه بآداب الأمم، كان فى تلقيه لهذه الآداب يريد أن يمتلك موسوعية ثقافية وفنية خاصة ينمى بها حركية

الإبداع فى إبداعه، ويبعث فى ثنايا لغته دلالات جديدة تقوم على الثقافة وليس على الجهل. ويقول مجيبًا عن هذا السؤال المطروح: "لقد عرفت فى آداب الأمم كلها وفلسفتها وفنونها. لم أكن أسمح لنفسى بأن أجهل فرعًا من فروع المعرفة؛ لأنى كنت أعتقد أن الأديب فى عصرنا الحاضر يجب أن يكون "موسوعيًا"؛ لذلك بذلت جهدى فى أن أحيط بأبرز ما أنتجت العبقرية الإنسانية.."(٣).

وهذه الإحاطة بالتراث الفلسفى والفنى للغرب كانت نقطة التقاء بين الجديد فى الغرب و القديم الشرقى، ولم تكن كتابات الحكيم تنم عن تركيب لغوى فى هذا الالتقاء، وإنما كانت تمثل إعادة خلق جديد يأخذ فيه التنظير الحكيمى شكلا وصلابة فيه إحياء المواد القديمة المخزونة بحياة ورؤية وروح جديدة أثناء اللقاء بالصيغة الجديدة، فيتحكم القديم فى الشكل الجديد للأصالة، ويعاد بناؤه وتكوينه كقديم بطريقة انتقائية. ومن هنا كان تلقى الحكيم لهذه الثقافة الغربية، لايقوم على التعرف على التجربة الغربية والتجربة الشرقية، بل يقوم على مد قنوات التفاعل بينهما. ومن هنا أيضًا لم يعد الحكيم واعيًا بتجربة المسرح الغربى وحده فى هذه التجربة، بل صار- أيضًا- واعيًا بالوسائل التى تطور بها هذا المسرح، فجاءت كتاباته مرجعًا للشرق والغرب معًا؛ لأنه أعاد بناءهما فى سياقات جديدة مفعمة بالثقافة الموسوعية التى دعمت هذا التفاعل وهذه الكتابات.

إن ما كان ينشط الوعى بضرورة التأصيل عند توفيق الحكيم هو الغرب كنص للقراءة، وما كان يزيد هذا التنشيط قوة وفعالية هو ذخيرة المعايير والقيم التاريخية فى الثقافة العربية التى حددت ثقافته الشرقية، فتشكل لديه- فى بداية ونهاية المطاف - وعى بالمضمون الحقيقى لخطاب التأصيل، وشكل فى كتاباته دعوة صريحة إلى التجديد بالشكل السردى المكتسب أو المعدل، وهو ما أصبغ على هذا التأصيل وهذا التجدد سمات مخزون الشرق والغرب- معًا- باعتبارهما الخلفية والإطار المرجعى لفعل استيعاب وفهم ترجم وجوده داخل وعى الحكيم وفى كتاباته المسرحية والروائية والتنظيرية- كنصوص أدبية وفكرية وفلسفية ومسرحية- وضعته أمام اختيار التأصيل كضرورة حضارية يجب أن تؤسس على موسوعية الأديب الثقافية، وليس على الترف "الفكرى" والتعالم.

لقد أدى التوفيق بين الشرق والغرب فى هذا التأصيل بموسوعية الأديب إلى وحدة المعنى فى كتابات الحكيم، وارتبطت هذه الكتابات باللحظة الجديدة لقراءة هذين العالمين، وتحددت بالعلاقة المتصالحة- أحيانًا- أو المتناقضة - أحيانًا أخرى - مع سياق الأنا والآخر فى بناء رؤية الحكيم وعقليته فى هذا التوفيق بشكل كانت سمته الوضوح العلمى والفلسفى والفنى، وذلك حين تم ربط التراث العربى بحقله التاريخى، وكان تجديده يتحقق فى فضائه الثقافى الشامل وفى بعده الإنسانى فى بنية متراصة البنيان أسهمت فى تأثيث أنساق فعل إنسانى تولد من الأشكال والقوالب المسرحية العالمية. يقول الحكيم :"إن القوالب المسرحية والأشكال الفنية هى مجهودات مشتركة واجتهادات إنسانية متداخلة، وأردية ساهمت فى نسجها عصور من حضارات فأصبحت ملكًا للبشرية كلها، لا أمة واحدة. إن اكتشافات العلم والفن وعاء إنسانى صبت فيه على مدى الزمن مواهب وتجارب شعوب مختلفة من الشرق والغرب على السواء، ولكل أمة أن تغترف منه لتسقى الزهور الحديثة النابتة فى أرضها. إن أحداث المدارس التشكيلية التجريدية فى العالم إنما استعارت أساس فنها من بلادنا الشرقية"(٤).

إن الثقافة بهذه الدلالات الحكيمية تعد فعل "أنسنة" لمجموع الأهداف التى تحملها سواء تعلق الأمر بالأهداف الأخلاقية أو تعلق بالأبعاد الجمالية أو الفكرية، أى أنسنة مجموع القيم التى ينسج بها المجتمع مقومات هويته فى وجوده الواقعى أو المتخيل ليسير بها نحو دوام الحياة البشرية وتنمية القدرات الفكرية لدى البشر.

بهذا العمق فى الخطاب التأصيلى برزت الدعوة لدى الحكيم للوقوف على عمق المشروع الثقافى العربى، والدعوة إلى الاستلهام من هويته التاريخية الخاصة واستحضارها أثناء إعادة إنتاجها وفق ما تتطلبه ضرورة التطور والنمو والتقدم.

من هذا التنظير للأصالة كان الحكيم يرسم مجال خطابات لا يمكن فيها إلغاء الغرب كنص يخفى خفاياه فى نتاجاته الأدبية والفكرية، ولا يمكن، تجاهل وجوده أثناء كل مقاربة نقدية لهذه الإشكالية، ذلك أن قراءة هذا الغرب وإعادة إنتاجه يمثل بالنسبة للحكيم- كقارئ مثقف- الخلاص من الانحطاط الأدبى والفكرى والحضارى، وإن أدبه

بوصفه تجربة متطورة يبقى شكلا من أشكال التواصل الذى شخص به الحواجز التى تحول بين قارئ الغرب، وحقيقة الأنا والغرب فى هذا التواصل وفى هذه الخطابات.

وفى نظر الحكيم فإن موسوعية الأديب تقى التأصيل المسرحى العربى من التشابه مع مثيله الغربى، وتحول بينه وبين استنساخ نماذجه؛ لأن وجود إبداع درامى عربى أصيل يتحقق فى اختلافه لا فى ائتلافه مع هذا الغرب، وإذا كان هذا الاختلاف قد تباعد تدريجيًا عن المألوف، فإن الحكيم كان يؤسس اختلافه عن الغرب وكان يختلف عن الفكر الغربى- بهذه الموسوعية - وكان بها ينظم مفاهيمه منهجيًا، وكان يعطى هذه المفاهيم معنى واعيًا بشروط الأصالة والتأصيل، وهو فى نظرته الجديدة كان لا يريد أن يكون النص الغربى ملزمًا له إلزامًا مطلقًا، لأن السؤال النقدى العربى- فى رأيه- يجب أن يكون مطروحًا حول الصفة المطلقة؛ لهذا الإلزام، وأن يكون حاضراً فى سيرورة التفاعل بين الوطن العربى والغرب؛ حتى لايصبح النقل شبيها لمنقول يتخذ من التماثل قناعًا لتغطية ما وراء القناع، ومن هذا الاختلاف بنى الحكيم تيمة سؤاله حول الأصالة والغرب، والأنا والآخر كالتالى:

-هل التأصيل يعنى استعارة هوية أم تأسيس هوية؟

أصالة توفيق الحكيم فى المسرح هل هى استعارة هوية أم تأصيل هوية؟

يشترط توفيق الحكيم فى هذا التأصيل- لتحقيق مسرح عربى فى الوطن العربى- توفر مضمون الفعل التأصيلى على قاعدة"فكرية"، وعلى أساس "قضية"، وعلى تجاوز خطيئة التكرار التى تقتل الإبداع فلا تضع فرقًا بين تأصيل الهوية وبين استعارتها. وفى رأيه: " إن الفرجة يجب أن يكون خلفها فكر، سواء كان الفكر أو الرسالة: فلسفية أو اجتماعية أو عقائدية، دون أن يتخذ ذلك نبرة عالية زاعقة مباشرة يظهر الفن فيها بمظهر الوسيلة الثانوية. فالفن متعة قبل كل شيء"(٥).

ولكى تكتمل شروط التأسيس المسرحى الجديد لمسرح عربى جديد يجب أن تنتقل الممارسة المسرحية المصرية والعربية الموجودة من مرحلة الجمود إلى زمن التبدل والتحول، و فى هذا الشأن يرى الحكيم "أن الفن دائمًا يبدأ من النقل وينتهى إلى

الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار.. هكذا سار الفن المسرحي لدينا.. بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي .. وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأصيل.. وفى هذه المرحلة الأخيرة، كان كل ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التى تنم علينا، مع قدر من الإتقان يشهد لنا به الغير.."(٦).

ويلح الحكيم فى هذا التأسيس المسرحى على"البحث"و "التنقيب" فى الماضى العربى؛ لتوظيف ما يصلح للتعبير عن العصر الحاضر، متسائلا عن إمكانات الخروج عن "نطاق القالب العالمى"، و العمل على "استحداث قالب وشكل مسرحى عربى".

وبين "القالب العالمى"و "القالب والشكل المسرحى العربى" كان الحكيم يسعى إلى "تبسيط" الوسيلة التى تصير قناة لتمرير "آثار الفن والذهن الإنسانى إلى الشعب فى أحيائه وقراه"، كما أكد على ذلك فى كتاب "قالبنا المسرحى" حين قال:"إن مسرحنا المصرى- إذن- يجب أن يستلهم البيئة المصرية الحاضرة ومشاكلها وتراثنا الشعبى والفولكلورى، كما يستلهم فى نفس الوقت الماضى الفرعونى والإغريقى والعربى، ويعرضه فى ثوب جديد بمشاكل الإنسانية الخالدة، وكل هذا النتاج يجب أن يسمى بالمسرح المصرى أو العربى، وبغير ذلك يكون مسرحنا فقيراً محدوداً بالنسبة إلى المسارح العالمية الشاملة لكل نوع"،(٧).

ومن هذا الاستلهام أراد الحكيم وضع شروط مرنة للممارسة المسرحية العربية للاختيار بين مسألة استعارة الهوية وتأسيس هذه الهوية، جاعلا من هذا الاستلهام منهجًا واختياراً لوجود مسرحى عربى، يجب أن يظل محكومًا بالطموح إلى توحيد الأنا المحدودة بوجود جماعى وإنسانى عن طريق المسرح؛ حتى تصبح فرديته فى الإبداع المسرحى الأصيل جماعية فى رؤيتها.

إن هذا الامتياز - فى الاختيار -يؤكد الوجود العربى، وينمى ملكة الفهم لدى المتلقى العربى، ويدرب الناس على متعة تغيير الواقع؛ لأن المسرح فى جوهره بديل للحياة ووسيلة لإعطاء هذا الإنسان توازنه فى العالم الذى يحيط به، وهو ما آمن به

الحكيم بعد عودته من فرنسا عندما اتخذ من المسرح الحديث أساس تكوين هذه الأصالة المبحوث عنها للمسرح العربى، وصار مسرح "إبسن" و "برنارد دشو" و "بيراندياللو" و"تشيخوف" و "يوجين يونيسكو" و "صمويل بكيت" و"أداموف" و "جان بول سارتر" أدوات محركة لأصالة مسرحه القائمة على "الحركة الداخلية للفكر والنفس أكثر من اعتمادها على الحركة الخارجية للمواقف والعواطف" وهو ما بلورته نتاجات مسرحه الذهنى القائمة على الصراع الذهنى والأفكار بشخصيات حية منخرطة فى هذا الصراع، مما يؤكد أن تقنيات المسرح الحديث قد وظفت فى صياغة درامية هذه النتاجات .

أليس المسرح أكثر من بديل شرعى للسائد عندما يصبح أصيلا؟ ألا يعبر عن علاقة أكثر عمقا بين الإنسان المبدع والعالم؟ وهل يمكن لوظيفة الفن أن تتلخص وتختصر فى صيغة واحدة؟ إن المسرح المثقف الذى يقوم على الماضى، وينهض على خصوصيات البيئة والتراث الشعبى ويقوم على هذه الحركة الداخلية -هو الذى يلبى- فى رأى الحكيم - الحاجة إلى توكيد الذات، ويؤسس هوية متطورة لاتستعير أخرى لتأسيس كيانها؛ لأنها فى المسرح تتحول إلى معادل موضوعى وتاريخى لهوية المشروع الثقافى العربى، وتصير بخطاب هذا المسرح نظرة جديدة تخترق حدود الهوية التقليدية العربية التى راكمت وعيًا تقليديًا صار بهذا البديل يواجه وعيًا بديلاً اختصره الحكيم فى شرط الأساس المعرفى كداعم لهذه الهوية، وكوسيلة فعالة تدفع بها كى تدخل زمنها الجديد دون تقليد أو تكرار أو استنساخ للآخر، و هنا يفرق الحكيم بين شكل الأدب والفكر معتبراً أن هذا الشكل وهذا الفكر يظلان ثمرة البيئة والواقع الذى أفرزهما. وفى هذا يؤكد على الاختلاف بين إتقان توظيف تقنية الكتابة المسرحية وبين نقل فكر الآخر حرفيًا إلى النص المكتوب، وهذا الاختلاف- فى رأيه- هو الذى يفرق بين مسألة استعارة الهوية وبين تأسيسها. يقول:

"إن حديثنا الدائم اليوم عن فننا المحلى هو شىء طبيعى جداً فى هذه المرحلة من حياتنا الفنية .. فنحن لم نزل فى حاجة إلى تأكيد أنفسنا وتحقيق ذاتنا.. وإقناع النفس والغير بأصالتنا. وطبيعى أن نظن أن هذه الأصالة يجب أن نبحث عنها فى ماضينا أو بيئتنا أو تراثنا الشعبى أو نحو ذلك. ويظهر أن هذه هى عقدة الشعوب النامية دائما؛

لأن الشعوب الراسخة فى الحضارة ليست بحاجة إلى تأكيد ذاتها.. لذلك هى ترى الأصالة فى الامتياز وحده"[٨].

ومن الممكن أن نرسم مسار هذا التأصيل فى المسرح العربى كما قدمه توفيق الحكيم فى كل مواقفه بعد أن عرف المسرح على وجهه الصحيح، وسبر غور تاريخه الحقيقى الذى جعله يؤصل المسرح العربى انطلاقًا من:

-الوقوف أمام تسطيح دور المسرح بعد أن صار هزلا مبتذلاً، وتسلية ولهواً لايرقى بالحواس والعقل العربى إلى مستوى التبصر والتلقى الرفيع للمسرح الحقيقى.

- رفض الميلودراما المليئة بالفواجع والمركبة من أحداث ملفقة.

-تأسيس أدب تمثيلى لمسرح مصرى له شكل عصرى، وله أصالة نابعة من عالميتها المحتملة.

- إعادة النظر فى كتابة النص المسرحى بتغيير العلاقة بين النص والممثل، فبعد أن كانت شخصية الممثل أو الممثلين توجه المؤلف نحو المطلوب، كما كان الشأن مع شخصية نجيب الريحانى فى دور "كشكش بك" أو على الكسار، فإن الحكيم صمم العزم على أن يكتب أدبًا تمثيليًا يُقرأ "سواء مثل أو لم يمثل".

وهذه المواقف مجتمعة هى التى حددت الموقف الفكرى والشعورى للأدب والفن عند الحكيم، فصارت مقياسًا للحكم على الأدب والفن فى زمانه ومكانه. يقول:

"فإذا أراد الأدب أو الفن تفسير الإنسان، فإنما يعنى إلقاء الضوء على موقفه الفكرى والشعورى تجاه هذا العالم الذى وجد فيه- عالم الزمان والمكان والماضى والحاضر والمستقبل والبيئة والمجتمع"[٩].

هذه الشبكة من العلائق كانت تحرك رؤية الحكيم للممارسة الأدبية، وكانت تحدد معرفته بوظائف هذا الأدب، وكانت تزيل صفة الثبات عن الكتابة بموضوعات لايجب تعيينها، بل موضوعات ينبغى تحويلها، أى موضوعات تتحرك فى كل الأزمنة وفى كل الأمكنة مما يدل أن المعنى محدد للموضوعات عنده، وأنه يريد أن ينتزع كتابة موضوعاته من سياقها التداولى؛ ليحطم مرجعها الأصلى أثناء كتابة الأصيل بهوية

جديدة تنشأ من الحقيقة المستحضرة من سياقاتها الجديدة، وهى سياقات ذات درجات متراكبة ومتداخلة أنجزتها العوامل الذاتية والذاكرة والاهتمام والانتباه والكفاءة الذاتية. وكل هذه الدرجات كانت تؤثر فى الكتابة إلى حد أصبحت فيه السياقات الماضية حاضرة فى هذه الحقيقة المستحضرة، وهو ما أسماه الحكيم :"دليل الحيوية" يقول :"الواقع أن محاولات التجديد هى دائمًا دليل الحيوية، وقد كان من أخطر ما يهدد حيوية الفن أن يجمد على قالب واحد.. ولذلك فإنى أرى من الطبيعى أن يتجه التأليف المسرحى الآن إلى محاولات فى التجديد الشكلى"(١٠).

إذا كان الغرب يمثل خلفية معرفية وحضارية لتوفيق الحكيم للبحث عن إمكانات التجديد فى الشكل المسرحى العربى، وإذا كانت هذه الخلفية حدثًا استثنائيًا فى حياته كقارئ لهذا الغرب، فإن سياقات هذه الخلفية قد تحددت بأجواء الصراع، وظروف الحرب العالمية الأولى التى خصَّبت رؤيته بأشكال الصراع فى أوروبا فتأثر به، وأخذ منه ثقافيًا وفنيًا النقيضين "الكلاسيك" و "الموديرنيزم"، فأخذ من الموديرنيزم أسسه وقبل من الكلاسيك أدبياته وتجربته الإنسانية بحثًا عن هذه الحيوية التى يتجدد بها المسرح العربى.

ويؤكد هذا الجمع بين هذه الأفكار الغربية"الموديرنيزم" و"الكلاسيك" وبين شعور الحكيم على وجود معايشة جمالية غربية شرقية تشبع فيها الشعور الحكيمى بفكرة الفكرة، فغدت هذه الأفكار بتعددها موضوعا لشعوره وفكره وفنه، وهو ما يمكن تسميته بـ "معاناة الحكيم الجمالية فى الغرب". إنه بهذه الإحاطة الجمالية كان يبذل جهده لإنتاج مسرح ذهنى وفق قوانين الجمال فى الدراما، وكان بنتجه بأصالته الخاصة وفق التطور التاريخى للمجتمع المصرى، وكان يعمل على أن يكون الإنسان الجمالى فى الإبداع المسرحى عنده معبراً عن نفسه وعن طريقة حياته وفنه، وأن يكون الهدف الأساسى من هذا العمل هو تغيير وإعادة إنتاج الموضوعات وظواهر الواقع حسب قوانين الجمال فى هذه الأصالة.

إن الحكيم يريد أن تصبح الثقافة العربية نظامًا دلاليًا يحدد هوية المسرح العربى فى أصالته، وأن تكون هذه الثقافة نظاما من الرموز تستطيع أن تضفى على الخطاب المسرحى العربى دلالة عربية أصيلة تعتمد على الخبرة الخاصة للكاتب المسرحية،

وتعتمد على معرفة تقنعه بأن الثقافة الغربية أصبحت علامة منهجية ومعرفة تمكن المثقف من المعرفة، وتساعده على تحليل الذات.

بهذه القابلية فى تلقى الغرب كان إنتاج معنى التأصيل عند الحكيم قريبًا من رؤيته للعالم، وكان هذا المعنى يطالب باختزال كل الفروقات الموجودة بين الأنا والآخر، وكان الحكيم يرى أن أساس بناء هذا المعنى مشروط بالتعرف على مناطق الغموض والتناقض فى النقيضين: الشرق والغرب، وكان يرى أن بهذا الأساس ستكون حصيلة الاستفادة تجميع هذه المتناقضات فى معرفة واحدة تأثر بها الحكيم وأقر بها عندما قال:

"لست أدرى أمن سوء حظى، أو من حسنه أنى أعيش الآن فى أوروبا وسط هذا الاضطراب الفكرى الذى لم يسبق له مثيل، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت فى الفنون والآداب بهذه الثورة التى يسمونها "المودرنيزم" فكان لزامًا علىَّ أن أتاثر بها، ولكنى فى الوقت ذاته شرقى جاء ليرى ثقافة الغرب من أصولها. فأنا موزَّعٌ الآن بين «الكلاسيك» و«المودرن».. لا أستطيع أن أقول مع الثائرين ليسقط "القديم"؛ لأن هذا القديم أيضًا جديد علىَّ، فأنا مع أولئك وهؤلاء.."(١١).

أليست المقارنة بين الشرق والغرب هى محاولة لتأصيل مقارنة حقيقية بين الشرق والغرب فى سياق منظم يؤمن بوجود حضارة عربية من جهة، ويقرب وجود حضارة أخرى غربية لها تميزها- أيضًا- من جهة ثانية؟ ألا يعنى التأصيل المتجدد عند الحكيم البدء من النقد الذاتى وليس إلغاء الهوية العربية لاستعارة هوية أخرى؟

لقد أتيحت للحكيم فى فرنسا فرص الحصول على معلومات ومعارف ومهارات وخبرات مكنته من تناول موضوع الأصالة بدءًا من النقد الذاتى، وبدءًا من التفكير فى مشكلة تأسيس مسرح عربى وصولاً إلى تخيل الحلول، وإثباتها عن طريق التجربة والتجريب، وهو ما خضع عنده للسؤال النقدى وللنقد الذاتى بحثا عن أصالة محتملة لهذا المسرح.

النقد الذاتى والأصالة المحتملة عند توفيق الحكيم

يحضر النقد الذاتى حضوراً قويًا فى كتابات الحكيم أثناء الحديث عن الحضارة والتمدن فى الغرب، سواء تعلق الأمر بنقد الذات فى سياقها المصرى، أو تعلق

ذلك بنقد الواقع الثقافي المصري عامة، والمسرحي خاصة، وفي نظره أن الجهل بهذه الحضارة هو الجهل بإمكانات التطور الممكن، والتقدم المحتمل. وهذا النقد الذاتي للذات العربية في زمن النهضة لم يعط للحكيم ارتياحًا وطمأنينة بقدر ما وضعه داخل قلق السؤال للبحث عن الذات في هذه الحضارة بعدما شعر بأن مغادرة عصور الانحطاط ممكن إذا تم التحرر من التقليد والدوران فى فلك النموذج الواحد، ويقارن الحكيم بين نهضة الغرب ونهضة الشرق ويخلص إلى أن التجديد رهين بالتخلص من التقليد، فيقول :"وخرجنا من هذا الظلام، كما خرجت أوروبا من القرون الوسطى.. هى ارتمت فى أحضان الإغريق، وارتمينا نحن فى أحضان الغرب، هى سارت فى عصر النهضة من التقليد إلى التجديد، ونحن لم نزل فى طور التقليد"(١٢).

وحتى لايتناقض الحكيم مع انتمائه العربى وهذا التمجيد للغرب، يعود ليعطى للذات العربية فرصة تطوير إمكاناتها بهذه الحضارة فيقول:"فنحن نعيش اليوم عصر حضارة عظيمة، هى الحضارة الأوروبية، فأى جهل بفرع من فروع هذه الحضارة معناه التخلف والقعود"(١٣).

بهذا الاختيار يضع الحكيم رؤيته فى التأسيس الثقافى العربى بين ثنائية ضدية هى التقليد والتجديد، والتقليد يعنى عنده غياب المعرفى والحركة والدينامية، أما التجديد فيعنى اكتشاف معنى الحياة ومعنى الوجود الذى هو موضوع تحقيق أصالة لهذه النهضة.

إن النهضة الغربية - إذن - يجب فهمها، والأصالة يجب تكوينها فى الإبداع العربى من أجل نهضة عربية مضمونها الامتلاء الفكرى والثقافى المتجدد، وكلما كان التحديد أكثر فى هذه الأصالة كلما كانت خصائصها متفاعلة بوعى نقدى مع هذا السياق الغربى المنظم فى هذا التجديد.

بهذا التعدد يريد توفيق الحكيم أن تكون الأصالة ملازمة للهوية الثقافية العربية، وأن تكون فى دلالاتها العربية فعلاً شاملاً وإنسانيًا يجعل من التعددية أساسًا للعالمية، ومن الأصالة مصدراً لوحدة كل الثقافات.. الأصالة التى لاتعيش داخل نظام مرجعى واحد، منغلق على نفسه، بل الأصالة التى تلازم الإقرار بجوهر

القيم المعترف بوجودها فى الثقافة القومية اعتماداً على المصادر التى كانت نصب أعينه- دائما- حين كان يستلهم منها فنيًا ما يبنى به مسرحياته. ومن هذه المصادر:

- المصدر القرآنى.
- قصص ألف ليلة وليلة.
- الشعب أو المجتمع المصرى.

إن الأصالة- بهذا المعنى- لا تقف على حدود نموذج واحد، وكلما حركتها خلفيات ثقافية متعددة إلا ووضعت وجودها داخل التاريخ بعيدا عن هذا النموذج المنغلق، فتنبع- بذلك- من القيم الخاصة التى تميز ثقافة المبدع وطموحه إلى التجديد. وتوفيق الحكيم يدعو إلى التجديد بالاطلاع على هذا الغرب الذى سكن كل أرائه التى تناولت مسألة التأصيل والتجديد والمعرفة، واختبرت لديه عملية التوفيق بين التراث العربى الإسلامى والعنصر الغربى فى ثقافته وفى نتاجه. يقول:"لا أمل لنا فى تجديد الأدب العربى إلا بالاطلاع الواسع والثقافة الشاملة"(١٤).

إن التجديد مرادف للتأصيل، والتأصيل فعل إبداعى ونتيجة تجزئ النص/ الغرب إلى بنيات متفاعلة كانت تولد عند الحكيم نشاطًا تجميعيًا انبثقت عنه إرادة تغيير المسرح العربى، وتغيير صور الثقافة التى كانت ملكًا له فى السابق، فصار هذا المسرح مع فعل التأصيل فعلا متواصلاً للذاكرة الشرقية فى كتابة النص الدرامى، وذلك وفق ما أحدثته الحركة الجديدة "المودرنيزم"، و المسرح فى فرنسا من تعديل متواصل للذاكرة المشرقية عند الحكيم الذى أراد بهذا التأصيل:

١- مواجهة النخبة المحلية التى باتت تحس أنها أقرب من حيث نسقها المرجعى إلى الاستعمار البريطانى منها إلى مصر.

٢- تكوين نسق جديد من المراجع للثقافة المسرحية العربية بنقد ذاتى يتم فى مجرى التاريخ تبعا لتناقضات وصراعات مصر الداخلية والخارجية.

هكذا، إذن، نشأت الدعوة إلى التأصيل فى الحقل الثقافى الجديد بمضمون خاص قوامه رسالة وقيم ومراجع متعددة مستقاة من المجتمع الحديث الذى اتخذ الحكيم الغرب فيه نموذجه المثالى، واتخذ من أدبائه المثال الذى يجب أن يحتذى من أجل الأصالة

المحتملة فى النهضة الممكنة. يقول:"ينبغى لنهضتنا رجال من طراز رجال عصر النهضة فى أوروبا: رجال موسوعيون يحيطون بكل ثمرات الذهن ونتاج العبقرية فى الحضارة المعاصرة لهم والحضارات السابقة عليهم، ولكن مع الأسف .. أغلب رجال الفكر والأدب عندنا لايريدون أن يلموا بأكثر من المادة اللفظية التى تمكنهم من تدبيج المقالات التى يحتذون فيها النماذج القديمة"(١٥).

والتوكيد على فهم قواعد وتقنيات وأشكال التحكم فى التجربة الغربية وتحويلها إلى تعبير جعل خطاب التأصيل المسرحى عند الحكيم يؤسس معنى النظرية الدرامية العربية على قاعدة قوامها جعل قراءة الغرب والشرق مشاركة واعية تمزج مكونات النقيضين فى بنية جديدة لهذا النسق الجديد، وهو ما عكس لنا صورة الحكيم المفكر والفنان الذى اقترح عليه الغرب أبنية جديدة لتوليد معانى محتملة فى هذا الخطاب التنظيرى انطلاقًا من الفعالية الذهنية للحكيم، وانطلاقًا من التفاعل التجاوبى الذى وهبه نتاجًا جديداً انطبق فيه الغرب- كنص مقروء ومؤول- مع نتاج الحكيم فاندمجت فى هذا النتاج معطيات الذهنية الحكيمية وتفاعلت مع بنية النص/ الغرب.

إن توفيق الحكيم هو حصيلة قراءاته الشرقية والغربية، وهو ثمرة واقعه، وهو حين كان يبْنى الغرب كنص فى ذاكرته الشرقية، فإنه كان يقترح ذلك بواسطة كفاءته، وبواسطة تجاوبه الدال على فهمه للبنية العميقة لهذا الغرب الذى أعاد بناء فكره ونظرته للشرق وللغرب فى نفس الآن، الغرب الذى يعد عاملاً مساعداً للحكيم على التغير والتحول. وفى هذا يقول:"إن هزة التصادم بين الشرق والغرب، هى وحدها التى تفتح الأعين المغلقة فى الشرق والغرب. إن فى تلاقينا لمعنى شخصى أو فردى، إن فيه قوة الرمز، ما من مرة احتك فيها الشرق بالغرب إلا وخرج من احتكاكهما نور أنار العالم، وما من مرة تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب ونظر أحدهما فى عين الآخر إلا وأبصر جمال نفسه كما يرى فى مرآة"(١٦).

إن توفيق الحكيم، وهو متتبع ذكى لنتائج أفعال هذا التصادم، كان يستخرج من دلالات هذا التصادم ردود أفعال كثيرة ولدت عنده معانى الحياة ومعانى المسرح، وكان فهمه فى هذا التتبع الآخر والطبيعة الملتبسة للشرق- فى نهضته- دعا الحكيم إلى

تحديث النظرية الدرامية فى الأدب العربى وفق حاجياته ووفق مبادئه الشخصية فى الانتقاد، وهى النظرية التى أعطت نصوصاجديدة فى المسرح العربى كانت بمثابة انطلاقة جديدة لوعى المسرح العربى ولوعى الحكيم فى هذا الوعى، وذلك بواسطة الإنجازات المتميزة للمعنى فى الدراما العربية التى جعلت هذه النصوص لاتعيد صوغ المعانى السائدة نفسها بل تحقق انزياحاتها- عن الغرب- أثناء بناء الأصالة المحتملة فى النص المسرحى العربى.

وعند الحكيم يرتبط بناء هذه الأصالة المحتملة فى هذا التصادم بمظاهرة إعادة قراءة الأعمال المسرحية الكلاسيكية، وإعادة كتابتها بتدمير أوجه الدلالة السائدة فيها، وإعادة استخدامها وتوظيفها لتوليد دلالات جديدة، كان الحكيم بها يصغى لكل مواقع الأنا والآخر فى هذه الأصالة؛ وهذا جعله يستدعى هذه النصوص المقنعة برموزها المتراكبة حتى المتناقضة فى دلالاته، وأراد أن يقوم بتحيينها؛ لأنها تحتوى على بعض شروط الاستنبات والتحيين، أولاً لاحتوائها على القيم الإنسانية، وثانيًا لأن بها يمكن لخصوصية الهوية أن تحقق استقلالها أمام غيرها من الهويات، ثم إن هذه النصوص الكلاسيكية تبقى تجربة كونية يهابها الحكيم كما يهاب مخاطر التقليد :"إنى أحب الفن الجديد وأقلده، أحيانًا، وأخشاه، وأخشى منه على نفسى"(١٧).

ويجد الحكيم فى الحضارة العربية انتماءه الحقيقى الذى يقيه من كل تبعية عمياء لهذا الغرب، ويخفف من الدهشة التى أخذت بلبه وهو يكتشف الغرب فى الموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والفلسفة، ولم يغب عن هذه الدهشة تمسكه القوى بإحساسه الحضارى المتأصل فى الإنسان العربى منذ القدم.

يقول:"من حسن حظنا أن إحساسنا بالحضارة متأصل فينا منذ القدم، ففى داخلنا رواسب حضارات خفية متراكمة.. وهذا يساعدنا دائمًا على أن نخطو الخطوات السريعة كلما أتيحت لنا فرصة السير فى الطريق السليم"(١٨).

هذا الإحساس الحضارى عند توفيق الحكيم، لا ينطلق من فراغ أو من فرضيات تبحث عن وسائل إثبات، إنه إحساس قومى ووعى تاريخى بالنظام الشامل لخصائص هذه الحضارة التى يريد أن يكون إحساسه بها يمثل النموذج الحى بين الأصيل فى الذات

وبين معنى الغرب المكتسب كتقنيات تساعد على استنبات الشكل المسرحى العربى.

من هنا كانت أطروحة الحكيم في التأصيل الثقافى والمسرحى قائمة على إحساس حضارى عربى كان يدعمها؛ لضمان حقها فى الوجود وفى تطوير الوعى بهذا الوجود، والوعى بالنظام الشامل للمعرفة. ومن هذا الإحساس أصبحت دلالة التفاعل بين الحكيم والغرب تفاعلا بين بنية هذا الغرب وبين قراءته التى أصبحت شرطًا أساسيًا مسبقًا لكل تأصيل لأطروحة الحكيم المركزية حول سؤال الهوية فى تأصيل المسرح العربى.

إن الغرب فى كتابات الحكيم أمام دعوة التأصيل الثقافى العربى هو دعوة تحويل هذا الغرب إلى معنى، وتحويل الشرق إلى كلام بهذا المعنى، وبواسطة هذا الإحساس الحضارى، وبواسطة الوعى الشرقى حرر الحكيم نفسه من اندماجه المتشابك فى الصراع، وتحرر من عقدة النقص أمام جبروت هذا الغرب كنص مقنع ومتراكم ومتناقض.

هنا نتساءل: هل نجح الحكيم فى تحقيق هذا التأصيل المسرحى؟ يجيب قائلا:

"لا أعتقد أننى نجحت فى شىء .. لا أعتقد أننى رجل ناجح.. أعتقد فقط أننى رجل محاول"(١٩).

بكل تأكيد أن هذه المحاولة- العظيمة- كانت نقطة تحول كبرى فى تاريخ المسرح العربى؛ لأنها أعادت النظر فى الممارسة المسرحية العربية على مستوى التنظير والكتابة الدرامية، وأهلت الحكيم كى يكون مؤسسًا ومعيداً للتأسيس المسرحى العربى بكل الأسئلة والأجوبة التى شكلت موقفه من الغرب ومن سؤال الهوية، ومن تأصيل المسرح العربى فجعلت أسئلته وأجوبته أطروحة مركزية فى تفكيره الأدبى والفنى والفلسفى.

مراجع البحث:

١- توفيق الحكيم يتحدث: مطابع الأهرام التجارية، مجلة المسرح أبريل ١٩٦٤ص ٤٦.

٢- أحمد بهاء الدين: زيارة لمكتبة توفيق الحكيم، الهلال، العدد الثانى السنة السادسة والسبعون. أول فبراير ١٩٦٨ ٢ ذو القعدة ١٣٨٧.ص٨٩.

٣- توفيق الحكيم: زهرة العمر ٢٦ مكتبة توفيق الحكيم الشعبية، دار الكتاب اللبنانى، بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٥ص١١٥.

٤- توفيق الحكيم يتحدث: مطابع الأهرام التجارية. بين المحلية والعالمية فى مسرحنا، مجلة المسرح فى أول فبراير ١٩٦٤. ص١٣-٣٢.

٥- توفيق الحكيم يتحدث: مطابع الأهرام التجارية، فى الفن والنقد، فؤاد دوارة، مجلة الإذاعة والتليفزيون مايو سنة ١٩٧١ص١٩٤.

٦- توفيق الحكيم: قالبنا المسرحى ص١٠-١١.

٧- توفيق الحكيم يتحدث : مطابع الأهرام التجارية، مجلة المسرح فى أول يناير ١٩٦٤ص.

٨- المرجع نفسه ص ٢٩-٣٠.

٩- توفيق الحكيم:"التعادلية مذهبى فى الحياة والفن"، مكتبة الآداب بالجماميز- المطبعة النموذجية ص ١٣.

١٠- ص:٣٧.

١١- توفيق الحكيم:"زهرة العمر" ص ٢٦، مكتبة توفيق الحكيم الشعبية، دار الكتاب اللبنانى بيروت ط ١٩٧٥.

١٢- المرجع نفسه ص١٦٤.

١٣- المرجع نفسه ص١٦٥.

١٤- المرجع نفسه ص١٦٨.

١٥- المرجع نفسه ص١٦٦.

١٦- توفيق الحكيم: زهرة العمر"ص٦٣.

١٧- المرجع نفسه ص٣٣.

١٨- توفيق الحكيم يتحدث : مطابع الأهرام التجارية، أحمد بهجت، جريدة الأهرام ٥يوليو ١٩٦٨ ص١١٣.

١٩- توفيق الحكيم يتحدث: مطابع الأهرام التجارية، محمود عوض ، آخر ساعة مارس ٦٩ ص١٤١.

٢٠- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (فى الأدب) ترجمة الدكتور / حميد لحميداني الدكتور الجلالى الكدية منشورات مكتبة المناهل.

توفيق الحكيم بين التعادلية والاحتفالية

عبد الكريم برشيد

«ولم يحدث أن رضى الحكيم عن واحد من النقيضين فركن إليه طويلا، وقنع به، وإنما هو تقلب دائم بينهما، وقلق لاينقطع، انعكس على فنه، فكانت تجاربه الطويلة فى الأنواع والمدارس والمواقف».

الدكتور على الراعى: **«توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر»** كتاب الهلال.ص٩

الأساس فى مسيرة الحكيم الحياتية والإبداعية شيئان هما: نقطة البدء ونقطة الختام، ويتشكل هذا البدء وذاك الختام فى شكل قطبين متقابلين، يتبادلان التأثير والدفع والجذب وكل شيء فى الوسط هو حيرة وتردد وقلق وتساؤل والتفات مرة إلى هذا القطب ومرة أخرى إلى ذاك.

إن الحكيم -حياةً وتجربةً وعطاءً- هو مجموعة تحدياته واختياراته ومجموع توفيقاته النفسية والذهنية والجمالية، وقبل الاختيار هناك البحث والسؤال وهناك الرحلة غربا وشرقا، وبين ما هو هنا وما هو هناك، وبين الأنا والآخر، وبين الحسى والخيالى وبين الواقعى والحلمى، وبين الطبيعى والأسطورى.

إن مسيرة الحكيم هى مسيرة بحث متجدد، بحث تتجدد فيه المحطات وتتعدد المقدمات ويقيم فيه السؤال، فى مقدمة كتاب (المسرح المنوع) يقف هذا المبدع المفكر متسائلا:

«أهى رحلة انسان يبحث عن نفسه؟
أهى رحلة فنان يبحث عن فنه؟
قد يكون كل هذا وقد يكون شيئًا آخر من هذا».

هذه الرحلة وهى تبدأ من الفراغ النظرى والإبداعى، كان ضروريًا أن يرافقها القلق، وأن يلفها الغموض، وأن يكون وجهتها المجهول. لقد اختار الحكيم المسرح، ووجد أن هذا المسرح فى صيغته الغربية. هو فن طارئ وغريب وبلا جذور وبلا تقاليد، وأنه يحتاج إلى ترسيخ وتجذير فى التربة العربية، وتلك مهمة صعبة بلا شك. صعبة حقا ولكنها ليست مستحيلة، وبهذا كان الحكيم رائداً من رواد المجهول، وينبع القلق لديه من كونه يعى -وعيًا مأساويًا- بأن عليه أن يشق الطريق وأن يمشى فيه، وأن يؤسس للمسرح العربى ماضيه الذى ليس له وحاضره الذى ينبغى أن يكون، فمؤلفنا المسرحى -بحسب رأيه- (ينهض إذن على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة وضئيلة لم ترسخ بعد فى لغته وأدبه، ويعمل وخلفه فجوة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال). هذا الإحساس بالفراغ المزدوج- فى الحاضر والماضى معًا- هو الذى جعل الحكيم يحاول أن يعيش عيشًا مركبًا، وأن يقوم بدوره ودور الآخرين، فى هذا الزمن وفى الأزمان الأخرى، وأن يكون تراثيًا ومعاصراً ومشرقيًا وغربيًا، وأن يكون الهاجس الأقوى فى نفسه هو ملء الفراغات وسد الثغرات والفجوات، سواء فى الحياة اليومية أو فى الآداب والفنون والصناعات.

فاتحة الكلام

أعترف -فى هذا البدء الجديد والمتجدد -أن أية شخصية- حقيقية كانت أو إبداعية- هى أقفالها ومفاتيحها وأبوابها ونوافذها المغلقة وشرفاتها، وأن ما يهمنى عادة، ويشغلنى ويتحدى فهمى وإدراكى هو الشخصية المفتوحة على الآفاق الواسعة والرحبة واللامتناهية. والحكيم شخصية من هذه الشخصيات المركبة والمعقدة والممتلئة والمتعددة الأبعاد والمستويات.

إن ما يقوله الحكيم وما يكتبه لايدل عليه بشكل آلى وتلقائى، فهناك المسكوت عنه، في عمره الفكرى والإبداعى، وهناك ثقوب كثيرة تؤثث وعيه، وهناك الذى يسمى ويتم التعبير عنه، وهناك الذي لايسَمّى ولا يمكن الوصول إليه إلا بركوب المغامرة والمخاطرة. هذا العمر الزئبقى يستعصى على القراءة السطحية، وعلى الرؤية الأحادية البعد، وعلى كثير من الإشاعات التى أصبحت (حقائق)؛ وذلك لكثرة ما تكررت فى الكتابات النقدية والصحفية.

فى هذا الواحد إذن - الذى يحمل اسم توفيق الحكيم - يلتقى المفكر والمبدع والقاص والروائى والشاعر والموسيقى والتشكيلى والنحات والمهندس المعمارى والرياضى والمسرحى. ونقطة الانطلاق -أو الارتكاز- فى هذه الذات- الذوات- يمثلها الفن، وعن حقيقة ومسيرة هذا الفن، يقول الحكيم:

«بدأ الفن دائما من النقل وينتهى إلى الأصالة،

يبدأ من المحاكاة وينتهى إلى الابتكار».

إنه يقول بالمحاكاة، ويعتبرها مدخلاً أساسيًا للأصالة، وهى عنده درجة أولية وأساسية فى طريق الإبداع المسرحى. وبغيرها لامعنى للمسرح، الذى هو -فى معناه الحقيقى- ديوان الفنون والآداب والصناعات والفكر.

ولكن الحكيم، وبعد جولة قادته إلى أهم المدارس والاتجاهات المسرحية العالمية. يعود إلى التقليد وإلى المحاكاة وإلى الصيغ الفنية الشعبية، وهو بهذا يسترد وعيه المفقود، ويسترجع ذاكرته، ويعود إلى نفسه. فبعد شرود طويل يعود للقبض على الـ(نحن) وعلى (الآن) وعلى الـ(هنا). إنه لايكفر بالعالمية ولكنه يجدد التأكيد على المحلية، ولايرفض الآخر؛ ولكنه يشدد على أهمية الذات الجماعية، وذلك فى علاقاتها المتعددة والمتشعبة مع الفنون والآداب ومع اللغات والثقافات الأخرى.

هذا الوعى المستعاد يعبر عن نفسه -نظريًا- من خلال كتاب (قالبنا المسرحى) ويعبر عن ذاته -إبداعيا- من خلال مسرحيات تستوحى الذاكرة الجماعية وتنهض على الاحتفال الشعبى. وذلك فى صيغته البسيطة والتلقائية والعيدية.

إن التقليد لايعنى التكرار ولايفيد الاستنساخ؛ وذلك لأنه -فى معناه الحقيقى- قائم على التحدى والتجاوز وعلى المغامرة والمخاطرة ومحاولة الإتيان بالإضافات الجديدة. إن التقليد المسرحى ليس فعلا سلبيًا؛ وذلك لأنه موقف قبل كل شىء. موقف الذات المقلدة من الذوات الأخرى ومن الأيام والليالى من التاريخ ومن القيم والمفاهيم والمؤسسات والأشياء.

إن الحكيم -وهو يتبنى صيغة الحكواتى- فإنه- فى حقيقة الأمر- لايتبنى إلا الاحتفال الشعبى، وهو بهذا ينحاز إلى المسرح، فى صيغته المتحركة والمتجددة، الذى

لايمكن أن تكون له صورة واحدة وموحدة، صالحة لكل العصور والدهور. وفى البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالى نقرأ بأن المسرح «تظاهرة حسية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها واستمرارها وتجددها، وهى تظاهرة محركها الأساسى هو الإنسان الحى، هذا الإنسان الذى يعقل الأشياء ويحسها، فيفرح، ويغضب، ويقلق، ويحزن، والذى يترجم هذه الأحاسيس اللامرئية إلى فعل حسى منظور، هو رقص أو غناء أو تمثيل أو نحت أو جنازة أو عرس أو مظاهرة»(١).

إن الاحتفال هو الواحد المتعدد، بآدابه وفنونه، والمتجدد، بأيامه ولياليه، وقد اختاره الحكيم -عن وعى أو غير وعى- لأنه يشبهه، فهو، مثل هذا الاحتفال، يتضمن فى ذاته ذواتا، ويتخزل بفنه فنونا، ويخبئ فى أدبه آدابا، وفى ثقافته ثقافات، وفى صوته أصواتًا، وفى عمره أعماراً.

إن الحكيم -وهو يتبنّى الاحتفال الشعبى ويحاول أن يرتقى به إلى درجة المسرح -يمهد الطريق للاحتفالية التى جاءت فى السبعينيات والتى قالت بأنه «كان ينبغى أن نبدأ من حيث يبدأ كل مسرح» أى من ظاهرة الاحتفال الشعبى. بهذا ندخل فضاء البحث المشروع عن المسرح- المشروع. فى البدء تكون مساءلة الجوهر الأوحد، وذلك عوض مساءلة الأعراض المختلفة والمتعددة(٢).

رحلة العمر وأسئلة الجمر

هذا المبدع رافقته الأسئلة دائمًا، وكانت أسئلته حارة وقلقة، مثل روحه وعصره. ورافقه البحث أيضا، وكان فى بحثه هذا جاداً وجديداً ومخلخلاً للمألوف والمعروف. يتداخل فى فضاءاته: الحسى والخيالى والجمالى والمعرفى والواقعى والتاريخى والفنى والأخلاقى والشرقى والغربى والمادى والروحى واليومى والفانتازى والطبيعى والماورائىّ. إنه لا شىء ثابت -فى هذا العمر المؤثث بالرماد والجمر- إلا السفر والترحال، ومتى كان السفر ثابتًا أو كان الترحال عنوانًا للراحة والاستقرار؟

إن رحلة الحكيم هى رحلة مبدع، وبذلك فقد كانت تحرراً أو محاولة للتحرر والانفلات من جاذبية الأرض وإغراءات وغوايات السماء، وكانت أيضًا تحديًا لحدود المكان والزمان ولطبيعة الأشياء وكانت ثورة على غموض الأسماء والأشياء.

كان هذا الراحل شرقيا يقتحم الغرب -أو يقتحمه الغرب- وكان مبدعًا حديثًا ومعاصراً. ينتمى إلى اللحظة - الآنية، وكانت وجهته باتجاه الماضى وباتجاه التاريخ، وكان رجلا من أهل هذه الأرض، ولكنه -فى زمن متقدم- فكر فى الرحيل إلى القمر. وأهم رحلاته - بلاشك - هى رحلاته داخل نفسه وداخل ذهنه وروحه وروح أمته وعصره وروح الإنسان فى كل زمان ومكان، وبهذا يكون من الصعب القبض على شخصية بمثل هذا التعدد والتجدد، ويكون هذا الحكيم شخصيات -وليس شخصية واحدة ويكون حالات ومقامات و تفاعلات حارة وملتهبة -مع الذات- الذوات ومع العصر وإشكالاته وقضاياه وأسئلته المتناسلة باستمرار.

لقد وضع الحكيم نفسه دائما أمام الاختيارات، ومع ضرورة الاختيار يكون القلق؛ لأن الاختيارات يصبح لها -دائمًا- معنى وقوة الامتحانات وإجباريتها، وفى كل اختيار يسكن القلق الدرامى والمأساوى. يقول صلاح عبدالصبور:

«الاختيار المصيرى الذى واجهه توفيق الحكيم هو محاولته التوفيق بين العنصر العربى الإسلامى، والعنصر الغربى فى ثقافته وفى إبداعه»(٣).

أمام هذه الاختيارات -المتعددة والمتنوعة والمغرية كلها- لم يكن الحكيم يملك سوى انبهاره المشروع وجوعه الفكرى وظمئه الحضارى، وبذلك فإنه لم يكن أمامه سوى أن يعيش (كل) المسرح الغربى، وأن يحاول اختزال كل تاريخه -الطويل العريض- فى تجربة إبداعية واحدة، تجربة فردية محدودة -فى الزمان والمكان- كان مطلوبًا منها أن تعادل تجربة أمة، وأن تكون فى مستواها. وفى مقدمة كتابه (المسرح المنوع) يقول:

(هنا إذن سر رحلتى القلقة فى كل الاتجاهات، فأنا أحاول، فى قلق جنونى أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكانى وجهدى، وأن أقوم فى ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحى فى اللغات الأخرى فى نحو ألفى سنة)(٤).

لقد تحدى الحكيم الزمن، بالإبداع وفى الإبداع، وهو بهذا يكرر تجربة قدماء المصريين، وفى المسرح وجد نفسه يسابق الأيام والليالى، محاولا -فى فروسية دون كيشوتية- استرداد ما ضاع منها، أو ما ضاع منه. ومن غير أن يدرى، وجد نفسه شخصية من شخصياته الدرامية والمأساوية، وأصبح من (أهل الكهف) بعيداً عن

فضاءاته الحقيقية وعن شبكة علاقاته، وبمن وبما حوله، ومثل شخصياته المسرحية أيضًا، فإن الحكيم يقلقه الغياب ويعذبه الفراغ، وبذلك فإن رحلته الإبداعية والنقدية والنظرية قد اتجهت دائمًا باتجاه ما كان ينبغى أن يكون، والذى يتجلى فى الارتباط العضوى بين الثقافة العربية والمسرح.

الحكيم الإنسان فى مواجهة الزمان

لقد سبق وقلت بأن تجربة هذا المبدع المفكر تتميز -عبر مسيرتها الطويلة- بوجود قفزات غير مبررة منطقيًا، قفزات تقطع مع الماضى لتؤسس الجديد»(٥).

وأرى اليوم أن هذا القفز له ما يبرره؛ وذلك لأن من يحس بأنه متخلف عن الزمن، فإنه لابد له أن يجرى وأن يركض، وألا يمشى كما يمشى الآخرون. وبغير هذا فإنه لايمكن أن يستعيد ارتباطه، لا بالزمان ولا بالإنسان ولا بثقافة العصر، وهذا ما عاشه الحكيم فعلا، سواء فى فكره أو فى إبداعه أو فى حياته اليومية. لقد حاول أن يملأ الفراغات، وأن يسد الثغرات، وأن يكون مسرحه جزءًا حقيقيًا من تاريخ المسرح، وأن تكون نصوصه شيئًا أساسيًا وحيويًا فى الريتوار العالمى المعروف. مثل هذا القفز جعلنى أقول من قبل بأن تجربة الحكيم رغم جدتها وخطورتها- تفقد وحدتها وتماسكها، فهى - فى جوهرها- تجارب فى تجربة ورحلات فى رحلة وتوجهات فى اتجاه واحد»(٦).

إن حرق المراحل، لم تكن مهمة توفيق الحكيم وحده؛ وذلك لأنها مهمة أساسية وجوهرية لجيل كامل، هو جيل البعث والنهضة وجيل التأسيس أو إعادة التأسيس.

ومثل هذا القفز -نحو الآتى والممكن والبعيد والغريب والغائب والمجهول- لايمكن أن يكون فاعلا ومؤثراً ومضيفًا- بشكل حقيقى- إلا إذا انطلق من أرضية صلبة، وليس من رمال متحركة، وهذه الأرضية -الأساس هى ما تسميه الاحتفالية بالنحن والآن والهنا، وبغير حضورها والاحساس بها فإن هذا المبدع -أو ذاك- لابد أن يضيع، وأن يتلاشى، وأن يتحلل فى الفراغ، وأن يتنكر له وجهه وتهرب منه ملامحه، وأن يفقد نقطة ارتكازه وكل خطوط وطرق الرجعة إلى الذات -الفردية والجماعية معًا- وبهذا يمكن القول بأن أكثر التجارب إبداعية اليوم، وأكثرها تجريبية فى المسرح المعاصر

هى أكثرها أصولية، وأشدها سلفية، وأقربها إلى الوجدان الجماعى وإلى الذاكرة الشعبية، وأكثرها قراءة للكائن والمألوف والمعروف، إنها تمشى إلى الأمام؛ لأنها تنظر إلى الخلف، ولأنها تتعامل معه ومع معطياته ومظاهره وظواهره بوعى نقدى. إن السيارة التى تسير إلى الأمام لاتضمن سلامتها إلا بوجود مرآة تعكس -بأمانة وصدق- كل ما يجرى خلفها وحولها، من سكنات وتحركات وتفاعلات، ولقد كان الحكيم على وعى بأنه ليس وحده، وبأن هذا الواقع لم ينبت من فراغ، وبأن هذا الفكر الإنسانى ليس وليد لحظته، وهذا ما جعله قريبا، من الواقع ومن التاريخ معًا، ومن النحن ومن الآخر، ومن الهنا ومن الهناك، ومن الحقيقة ومن الوهم ومن الإبداع الإنسانى والكونى ومن العطاء الشعبى والمحلى؛ ولعل هذا ما جعل الحكيم ينحاز إلى الاحتفالية الشعبية. وعن مسرحية «المزمار»- والتى هى تجربة مسرحية تعكس المصالحة مع الذات -نجده يقول:

«ففى عام ١٩٣٢ وكنت يومئذ أعمل فى الأرياف كتبت مسرحية «الزمار» مستلهمًا السامر الريفى، فجعلت بطلها من زامرى السامر، يشتغل فيه بالليل، ويعمل ممرضًا بالنهار فى عيادة مفتش صحة بالريف»(٧).

وقبل هذا التاريخ كانت للحكيم تجاربه الشعبية، والتى انطلقت من شارع محمد على، لقد كفر بها وتنكر لها، فترة طويلة من الزمن، وكان فى ذلك منبهراً، بالمسرح الغربى، فى صيغته العالمة والكاملة ولكنه -فى الستينيات- يعود إلى التظاهرات الاحتفالية الشعبية، بوعى جديد ومتجدد، ويعيد قراءتها فى ضوء الحركات التجريبية، وفى ضوء الاجتهادات التى تربط المسرح بالعيد والاحتفال وبالمظاهرات السياسية وبالاحتجاجات الاجتماعية وبثورة الشباب الغاضب. لقد وجد أن المسرح الغربى -فى اجتهاداته الجديدة- يعود إلى الكوميديا ديللارتى وإلى فنون السيرك وإلى تقنيات البهلوان وإلى المسرح الشامل، كما وجده يؤكد على الارتجال وعلى اللعب وعلى السرد والحكى وعلى التقليد، وكل هذه تقنيات لها وجود حقيقى فى الظواهر الاحتفالية الشعبية، وبهذا فقد كان ضروريا أن يعيد الحكيم الاعتبار لصيغة الفن الشعبى الاحتفالى، خصوصًا أنها تشكل المنطلق الأساس لكثير من التجارب المسرحية العالمية -تجربة أنطونان آرتو وتجربة بوتولد بريشت وتجربة غروتوفسى- وهى تعيد

الاعتبار إلى التقليد، وتجعله تقنية مسرحية لتحقيق «الأبعاد»، الذى بحث عنه بريشت طويلا، كما تعطى للحكى دوراً أساسيًا فى العملية المسرحية، وتجعله تقنية لتكسير الوهم، ولإعادة الارتباط بين الفن والحياة وبين المحسوس والمتخيل وبين الواقعى والفانتازى.

لقد أدرك الحكيم أن المسرح -فى معناه الحقيقى- أبسط مما قد نظن، فهو اللقاء والاحتفال والتعييد، وهو تجديد علاقاتنا بذواتنا وبالآخرين وبالأمكنة والأزمنة وبالقضايا والمفاهيم والقيم وبالمؤسسات المختلفة، وربما -لأجل هذا تساءل سنة ١٩٦٢:

«هل نستطيع أن نلحق بأحدث إتجاهات الفن العالمى عن طريق فننا وتراثنا الشعبى؟»[٧].

إن الجواب عن هذا التساؤل سيجد تجسيده فى كتاب (قالبنا المسرحى)، وسيأتى تعبيراً عن مرحلة تاريخية كاملة، مرحلة تميزت بالعودة إلى التراث، وذلك بغية قراءته مسرحيًا وشعريًا وروائيًا، ويمثل هذا الكتاب -في تجربة الحكيم النظرية والإبداعية- شكلا من أشكال عودة الوعى أو عودة الروح، وذلك لمشروع فكرى وحضارى قديم.

الحكيم بين الفراغ والامتلاء

أسئلة كثيرة - وجودية واجتماعية - رافقت الحكيم فى مسيرته، ولعل أهم هذه الأسئلة كلها وأخطرها هو السؤال كيف أعيش، وقد اقترن بهذا السؤال سؤال آخر هو: كيف أكتب؟ هل بنفس الطريقة التى كتب بها الإغريق قديمًا، أم بنفس الأسلوب الذى كتب به الجاحظ والحريرى وبديع الزمان الهمذانى وغيرهم من رواد النثر العربى؟ هل يكتب مسرحه الجديد، كما كتب الكلاسيكيون مسرحهم؟ وأين يمكن أن يموقع نفسه؟ مع الكلاسيكيين أو مع الواقعيين أو مع الطبيعيين أو مع الرمزيين أو مع العبثيين والطايعيين والتجريبيين؟

هناك إشكاليتان اثنتان واجهتا الحكيم وشكلتا تحديًا كبيراً وخطيراً له ولمسيرته الإبداعية والفكرية: الأولى تتمثل فى الفراغ، أما الثانية فتتجسد فى الامتلاء، ففى

المسرح العربى فراغ نظرى وإبداعى ونقدى وتأريخى مرعب. أما فى المسرح الغربى فهناك امتلاء يصل لحد التورم المرضى، وهو يدفع المسرح إلى حدود اللامسرح، وبالعقل إلى درجة اللامعقول، وبالجد إلى بوابة العبث، وبالعلم إلى مشارف الخيال والفنتازيا واليوتوبيا.

أمام هذا الفراغ العربى وجد الحكيم نفسه مطالبا بأن يكتب، وبأن يملأ كل الفراغات، وأن يعوض الغياب بالحضور، وأن يحول كل ما يشبه المسرح ويقترب منه إلى مسرح حقيقى، وأن يعيد قراءة الحكى العربى بعين درامية، وأن يتمثل فيه ما هو كائن وما هو ممكن.

أما أمام الامتلاء الغربى فقد كان ضروريا أن تملأه الدهشة والإعجاب، وأن يحتار أمام المدارس والاتجاهات والنظريات المختلفة والمتنوعة، وكان عليه أن يختار، وأن يكون مع هذا المسرح وضد ذلك المسرح، ومع هذه النظرية وضد تلك، وأن يحقق وجوده المسرحى بإقصاء تجارب كثيرة، لها قيمتها وخطورتها المعرفية والجمالية، ولم يكن هذا بالشىء الهين، خصوصًا أن كل تجربة تمتلك سحرها وجاذبيتها، ولها منطقها ولها منظومتها الفكرية المتكاملة، ولها إبداعاتها، ولها أسماؤها الكبيرة والخطيرة.

ولأن الاختيار كان فعلا شاقا وصعبًا، وكانت صعوبته تصل إلى درجة الاستحالة - فإنه لم يبق أمام توفيق الحكيم سوى التوفيق والتركيب، وبهذا كانت تجربته المسرحية اختزالا لكل تاريخ المسرح الإنسانى، من أسخيلوس إلى توفق الحكيم، ومن الكلاسيكية اليونانية القديمة إلى الاحتفالية العربية الحديثة. لقد لجأ الحكيم إلى التوفيق وإلى تمثل كل التجارب، شرقية كانت أو غربية، قديمة أو حديثة، وقد جمع فى حياة واحدة حيوات متعددة، وفى تجربته الفكرية والجمالية اختزل أكثر من تجربة. فهو -من جهة - انعزالى، ولكنه يتبنى المسرح، ويختاره سكنًا ووطنًا فكريًا وروحيًا له، وهل يكون المسرح - فى معناه الحقيقى - إلا المشاركة والحوار والكشف والمكاشفة والتلاقى والخروج من قمقم الذات المغلقة والتحرر من البيت الشخصى والاتجاه إلي البيت الجماعى، الذى تمثله دار المسرح أو بيت المسرح. إن المسرح تحرر أو محاولة للتحرر، وقد كانت للحكيم قيود كثيرة بلاشك، قيود يمثلها الزمن، بإكراهاته والمكان

بحدوده، والهوية بواحديتها التى تتعدد وتتجدد، بأدوار المسرحيات وبأصواتها وبأقنعتها وبفضاءاتها الكثيرة والمتنوعة والتى هى فضاءات محسوسة ومتخيلة، وحقيقية ووهمية، وكائنة وممكنة، وحاضرة وغائبة، وفاعلة ومنفعلة.

وهو أيضًا، مشرقى بالصدفة وبالضرورة، وهو بهذا -مثل أوديب- لم يختر مكان مولده ولا زمانه ولا ظروف نشأته، وانتبه فجأة ليجد نفسه وهو يحمل لسانًا عربيًا- وبداخله وجدان عربى أيضا وذاكرة محملة بإرث ثقافى، غنى ومتنوع. وإلى جوار هذا الجانب المعطى، هناك جانب آخر فى شخصية الحكيم، وهو مكتسب الطبع، وقد تحقق له بالقراءة والرحلة وبالرغبة الصادقة فى اللقاء والحوار وعشق المثاقفة، فهو يعرف الغرب الأوروبى جيداً، وإن لم يكن أوروبيًا. يعرفه حق المعرفة، ويعشقه فى جنون، و يتجاوب مع فكره المتحرر والمتنور، وهو يحاور دائما مفكريه ومبدعيه، ويجسد هذا الحوار فى كتابات صحفية أو فى كتابات مسرحية، كتابات تحضر فيها أسماء، تنتمى اليوم إلى التراث الإنسانى والكونى.

وبهذا يكون الحكيم -وبحكم قوة الأشياء، واستجابة لطبيعة الخرائط السياسية والاجتماعية والثقافية - قد وجد نفسه -ومن حيث لايدرى ولايريد- ممزقًا بين شرقيته الموروثة وغربيته المكتسبة، ومثل هذا الانشطار- النفسى والذهنى والروحى- لايمكن أن يكون إلا مدمرا، لقناعات قديمة وبالية، وبانيا أيضًا، لقناعات أخرى جديدة ومتجددة. إن الحكيم إذن-ومثل كل الممثلين فى المسرح- هو هو وهو الآخر، وهو ذاته وغيره، وهو من هذا الزمان ومن كل الأزمان، وهو ينتمى بجسده إلى الهُنا، ولكن روحه تقيم بعيداً، وهى تسبق جسده المحدود والمقيد بقيود الأمكنة.

هذا الانشطار إذن- أو هذا التعدد والتنوع فى زوايا الذات ومستوياتها- أكسب الحكيم غنى معرفيًا وجماليًا وعمَّق وعيه بذاته وبمحيطه، وجعله يتمثل الوجود الإنسانى، وذلك من خلال أكثر من زاوية وأكثر من وجهة نظر، وأن تكون أخطر مهامه هى أن يوفق فى ذاته وتجربته بين الأصوات وبين الرؤى وبين المواقف والاختيارات.

لقد تبنى الحكيم التعادلية، وتنطلق هذه التعادلية لديه من نزعة احتفالية، التى هى- فى جوهرها- رؤية درامية ووعى مأساوى بالوجود وبالشرط الإنسانى الصعب،

رؤية تحتفى بالتناقض والاختلاف والتعدد والتنوع، وتبحث عن الأفق البعيد الذى تلتقى- أو تتلاشى- عنده كل الأشياء وكل الصور وكل المدركات، الحسية والمعنوية.

ولعل أهم ما يميز هذه التجربة التعادلية والاحتفالية هو أنها قد عبرت عن نفسها من خلال صورتين متداخلتين: الصورة الأولى شعبية وفطرية وبسيطة، وترتبط بتجربة الحكيم الأولى، أما الصورة الثانية فتتمثل فى شكل احتفالية عالمة وعالمية. احتفالية يحضر فيها الفكر إلى جانب الفن والموروث الشعبى إلى جانب الرؤية المعاصرة والموقف الفردى إلى جانب التعييد الجماعي والاحتفال الإنسانى.

أفكار تبحث عن (قالب مسرحى)

فى أواسط الستينيات أصدر الحكيم كتابه (قالبنا المسرحى)، وقد جاء - يومئذ- فى سياق الحملة التأصيلية، التى ركزت كثيراً على الشكل وعلى القالب وعلى قراءة التراث، أو إعادة قراءته. سواء كان هذا التراث مكتوبًا، ينتمى إلى الثقافة العالمية أو كان تراثًا شفهيًا ينتمى إلى الثقافة الشعبية أو كان تظاهرات وتقاليد فرجوية قديمة.

وكلمة (قالب) ليست وليدة الستينيات، وإن كان تداولها، نقديًا وصحفيًا، لم يتم -وبشكل مكثف- إلا بعد أن نشر الحكيم كتابه. وفى المحاضرات التى ألقاها الدكتور محمد مندور، والتى جمعها فى كتاب يحمل عنوان (مسرح توفيق الحكيم) يمكن أن نقرأ بأن هذا المبدع- الكاتب قد فضل «القالب المسرحى أو القالب الخالى من كل مقومات الدرامات الفنية والذى لا يستطيع أن يخاطر بعرضه على خشبة المسرح»[٨].

هذا القالب الحوارى هو الذى صب فيه الحكيم كتاب (محمد) الذى ليس مسرحية بكل تأكيد، وصب فيه (عودة الروح) كذلك، و(يوميات نائب فى الأرياف) مما يدل على أن عشق الحكيم الأكبر هو الفكر وهو السجال الفكرى، ويتأكد هذا فى قوله:

للمسرحية عندى اعتبار خاص؛ ذلك لأن الحوار -بما فيه من إيجاز وتركيز- هو القالب الأدبى القريب إلى سليقتى المحبة للنظام، والنظام عندى هو الاقتصاد، أى البيان بلا زيادة ولا نقصان».

إن الحكيم إذن لم يكن يهدف إلى تطوير وتجديد الفن المسرحى فقط، ولكنه كان يهدف -إلى جانب ذلك- البحث عن قالب يسع فكره، ويسع ثقافته وإرثه المعرفى والجمالى، ويكون قادراً على استيعاب وتجسيد وتشخيص ما بداخله، وكل ذلك عن طريق الحوار الهادئ ومن خلال مواجهة الإنسان للإنسان، ومقابلة الأفكار للأفكار والآراء للآراء.

والبحث عن القالب هو بالتأكيد بحث عن جسد أو عن أجساد. بحث عن شيء مادي، محسوس وملموس، يمكن أن يفرغ فيه كل ما هو ذهنى ونفسى وروحى، وبهذا فإن القول بأن مسرح توفيق الحكيم هو مسرح ذهنى يبقى كلاما بلا معنى؛ وذلك لأن المسرح -في معناه الحقيقى- تجسيد وكشف ولقاء وحضور وحوار وجوار يضم الأجساد الحية- أو المقترحة للحياة والخلود- وإذا كان الحكيم يحمل بداخله نزعة رياضية فإن ذلك لا يمكن أن يعنى بأن مسرحه ذهنى وتجريدى بالضرورة وأنه صالح للقراءة فقط، دون العرض؛ لأن كل تاريخ المسرح العالمى- من إسخيلوس إلى الآن- ما هو إلا أفكار عارية وجدت كسوتها لدى كبار المؤلفين والشعراء، أو وجدت قوالبها التى صبت فيها وعرفت بها. يقول الحكيم: إننى ما زلت أذكر قولك لى يوما إن «عقليتى» رياضية- ربما كان هذا صحيحا) نعم، وهو فعلا صحيح، وبحكم هذه العقلية الرياضية كان قريباً جداً من الموسيقى الغربية الكلاسيكية، وخصوصاً من إبداعات بتهوفن، يقول الحكيم:

«بتهوفن هو الذى كشف لى منذ سنوات عن سر التأليف بين صوتين فى عين المكان، فقد لاحظت أنه يجمع بين صوتين متشابهين لا كل التشابه، مختلفين لا كل الاختلاف، وأدركت ألا تناسق بغير هذا».

هذا فى مجال الصوت، أما فى مجال الصورة فإنه يقول (الواقع أن الذى يثير اهتمامى قبل كل شيء هو ما يسمونه بنيانها وتركيبها وما يسمونه رويها وتنغيمها).

إن الحكيم يعى بأن أساس التمسرح هو الصراع، وأن هذا الصراع ليس صراع أجساد، ولكنه صراع أفكار وصراع عقليات وصراع قيم وصراع مواقف واختيارات. وفى حديث له مع ألفريد فرج يقول: «المسرح قصة.. شكل حاسم قاطع.. إن منصته هى حلبة مصارعة الثيران ولكن المصارعة ليست مادية بين إنسان وثور- إنما هى- مصارعة من نوع أرقى هى مصارعة الأفكار والعواطف»[٩].

ولأنه نقل الصراع، من مستواه الحيواني إلى المستوى الإنساني، ومن درجة الغرائز الفطرية إلى درجة الأفكار؛ فقد كان ضروريًا أن يكون مسرحه مسرحًا (نخبويًا) وذهنيًا، وهل كان المسرح إلا هذا المسرح النخبوى والفكرى، وذلك عبر كل تاريخه الطويل؟

إن الحكيم لم يكن يريد من الفن -عموما- والمسرح، بشكل خاص سوى أن يساعده على أن يعبر عن وجوده وأفكاره، وربما -لأجل هذا- انحاز إلى التقليد وإلى المحاكاة، وذلك علي حساب الاندماج والتقمص وفناء الشخص الحقيقى فى الشخصية الوهمية. إن الممثل -المقلد، وكما يراه الحكيم (يتقدم إلينا شخصا عاديا باسمه الحقيقى، ثم يرسم لنا الشخصيات تحت أعيننا رسما واعيا، مع احتفاظه طول الوقت بشخصيته الحقيقية، مثله مثل النحات أو المصور أو الرسام الذى يباشر عمله فى حضورنا داخل معمله) إن التمثيل الاندماجى يسلب الممثل اسمه وشخصيته وموقفه وملامحه فى حين أن التقليد موقف نقدى قبل كل شىء، موقف من الذات ومن الآخر وفى هذا يقول البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالى:

«فعوض أن يندمج الممثل- وهو إنسان حى ينتمى إلى الحاضر- فى الشخصية الدرامية، وهى شخصية أدبية تنتمى إلى الماضى. عوضًا عن هذا، من الضرورى أن يقع العكس، أى أن تندمج الشخصية فى الممثل المسرحى وفى واقعه الآنى الراهن؛ وذلك حتى تكتسب صفة المعاصرة والحياة)»(١٠).

إن انحياز الحكيم إلى هذه الصيغة الشعبية هو انحياز إلى الحقيقة وإلى الفطرة وإلى البدائية التى تعنى النقاء والشفافية. وتحيل على طفولية العالم. يقول: «فالفن البدائىّ أقرب إلى أن يكون فنًا سماويًا».

إن الطفولة أقرب إلى الفطرة، والفطرة أقرب إلى الطبيعة، والطبيعة أقرب إلى الحقيقة، والحقيقة ملتصقة بالحياة فى مصادرها الأولى وفى منابعها الصافية والشفافة.

ولأن الفن البدائى يعنى البساطة؛ فقد جعل صيغته المسرحية الشعبية تقتصر على ثلاثة أشخاص تتمثل فى الحاكى والمقلد والمقلدة. هذا الثلاثى يمكن أن يختزل كل الأدوار وكل الوجوه وكل الأصوات وكل الفئات والطبقات والشرائح الاجتماعية.

وبحكم هذا التبسيط وهذا الاختزال، فقد سمى مسرحه بـ«المسرح المركز» واقتنع بأنه فى (عصر السينما بمناظرها وملابسها وأضوائها لم يعد أمام المسرح إلا الجوهر، وهو الاتصال بين الفن والإنسان)[١١].

إن قوة المسرح تكمن فى حيوته وتلقائيته وفى أنه فن التلاقى والحوار والمشاركة الوجدانية، وأنه عيد الإنسان واحتفال للجسد والروح، وأنه رياضة للفكر، وهو اليوم حيوية فى عصر الميكنة والآلية، وهو حقيقة في زمن الحيل السينمائية والخدع التقنية، وهو ملامسة وحضور فى عصر لاتحضر فيه إلا الصورة، والصورة فقط.

الهوامش:

١ - عبد الكريم برشيد- المسرح الاحتفالى- دار الجماهيرية- ليبيا- ص ٩٠-٩١.

٢ - عبد الكريم برشيد- بيان المسرح الاحتفالى- مجلة (الثقافة الجديدة) الدار البيضاء ١٩٧٦.

٣ - صلاح عبدالصبور- المنابع الشرقية عندتوفيق الحكيم- مجلة (الهلال) المصرية- عدد خاص بتوفيق الحكيم.

٤ - نقلاً عن الدكتور على الراعى (توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر) كتاب الهلال ص١٤٣.

٥ - ع برشيد- الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة- منشورات تنسيفت- ص١٥١.

٦ - نفس المرجع السابق. ص ١٦٣.

٧ - توفيق الحكيم- قالبنا المسرحى. المطبعة النموذجية- ص١٠.

٨ - الدكتور محمد مندور- مسرح توفيق الحكيم- دار نهضة مصر، ص٤.

٩ - نقلاً عن الدكتور على الراعى.

١٠- نفس المرجع الأول.

١١- توفيق الحكيم- قالبنا المسرحى- ص١٥.

قبعة وعدة أقنعة

(مخاوف الحكيم من السلطة والنساء)

محيى الدين اللاذقانى

فنان يصرف نصف عمره فى التغنى بمآثر الأسرة، ولايتزوج إلا على أبواب الخمسين، لابد أن يكون عنده مشكلة عميقة مع الجنس الآخر، أكبر وأشد تعقيداً من تلك المشاكل التى تحلها الفياغرا.

ونستطيع على وجه التخمين، أن نحدد بدايات مشكلة الحكيم مع المرأة فى البيت الذى كانت تقوده أم متسلطة، بخلت بحنانها على أولادها، وكانت تقصيهم وتمنعهم من الاقتراب منها، لكننا لانعرف إن كانت تلك الأجواء قد تسببت فى حالة من حالات العجز النفسى، الذى ينعكس على الجنس، ويخلق بعض حالات النقمة والبرود، فالبرود الجنسى ليس مرضًا نسائيًا خالصًا، كما يزعم الرجال.

وفى حالة ذلك الفنان المفكر، الذى تزوج وأنجب، تظل المشكلة كامنة وغامضة. لكننا لانستطيع أن نحسم طبيعتها على سبيل اليقين؛ فصاحبها لم يتحدث عنها، وأين هو ذلك الرجل الذى يجرؤ على الاعتراف بها؟! وسجله الطبى لا يزال سراً من الأسرار المغلقة، التى قد لاتُعرف ولا يُكشف عنها أبداً. ومثله سجل العقاد، الذى كان الحكيم يلجأ إلى استعارة مواقفه؛ ليثبت لخصومه أنه ليس الأديب الوحيد الذى ينقم على جنس النساء.

ولعل الدكتور مندور كان يشير -ضمنًا- إلى هذه النوعية من الإشكاليات، حين قال فى كتابه عن الحكيم: «إن موضوع المرأة لايرتبط عنده بمشكلة عامة، بمقدار ارتباطه بمشكلة خاصة فى حياة الأديب الشخصية»[1].

وإن شيءتم أمثلة تشير إلى هذه المشاكل المفترضة في شباب عدو المرأة، فهي كثيرة ومغلفة بإتقان كأحسن ما يكون التغليف. وأبرزها في (عصفور من الشرق) المشهد الذي تقتحم فيه الفرنسية (سوزي) حجرة الطالب محسن، بعد أن أطال في ألاعيبه الصبيانية، ولم يفصح. وهناك، وبدلاً من (هيت لك) أو (حان قطافها) نجد الشاب الذي لم يقل أبداً إنه مع الحب العذري، حتى في (عودة الروح)، يقدم للمرأة التي أحبها ديوانًا لشاعر إغريقي ينوب عنه في التعبير عما تكنه القلوب، ويعجز، باعترافه، عن مواصلة مسيرة النضال ضد الإمبريالية الفرنسية[٢].

ولاشك أن كل قارئ حاذق لتلك الرواية، قد استوقفته تلك التخريجة الفنية لحالة العجز التي مُنى بها الشاب، وفسرها تفسيراً غريبًا، يتعلق بتصادم الحقيقة والخيال: «نعم إنها بين ذراعيه تقبله، هذا لاريب فيه الآن، وهي حقيقة واقعة الآن، لا وهم فيها ولا غموض، ولا يدرِ الفتى كيف حدث ذلك، ولا ما يصنع بعد ذلك».

والحقيقة أن الفتى كان يدري ما يجب أن يصنع، بعد كل ذلك التشجيع، لكنه، وحينما لم تسعفه الأدوات في عصر ما قبل الفياغرا، لم يعترف بعجزه صراحة، إنما أشار إليه ضمنًا، وأعطاه تفسيراً يليق بأوهامه الفنية: «...آه لأولئك الخياليين عندما يعطون فجأة الحقيقة.. نعم فجأة، أي قبل أن يترك لهم زمن يسبغون فيه على تلك الحقيقة أردية الخيال الموشاة، إنهم يتلقون جسمًا غريبًا، ومادة عارية لايعرفون ماذا يُراد بها، إن الحقيقة عملة لا تجوز في عالم الأحلام».

وقبل أن يخرج لنا من يدافع عن هذا النوع من الحب الروحي المصفى، وما كان الحكيم من أنصاره أبداً، دعونا نتذكر أن التجربة الجنسية الوحيدة، التي أشار إليها ذلك الفنان في شبابه، هي ذهابه إلى بيوت بنات الهوى في (وجه البركة وكلوت باشا)[٣].

ولانعرف إن كان الفتى قد أضاع قروشه القليلة دون نتيجة في تلك البيوت، فحين يُسدل الستار على اثنين لا تستطيع أن تشهد بما حصل، حتى إن كنت على بوابة مخدع الهوى، لكن الذي نعرفه أن الحكيم لم يبادر للاتصال بالنساء، وكان يعيش حالة تربص وكمون وينتظر دائمًا مساعدة الآخرين؛ لإقحامه في علاقة أو شبه علاقة، كما

حصل مع (ساشا) التى يتحدث عنها فى (زهرة العمر) ومع الممثلة (ناتالى) التى التقاها فى قطار، ودفعها رجل الأعمال الفرنسى دفعًا إلى أحضانه، فى قصة (هى فى معبد الفن)[٤]، وهرب الرجل فى الحالتين، بعد تذوق سريع فى الحالة الأولى، وصوم اختيارى فى الثانية، ليس له أى مبرر، ولا فى تقديمه وتغليفه أى إقناع، فالذى يلخص موقف الحكيم من المرأة، وتحديده لما يراد منها، هو الفنان الذى يقتلها؛ ليسمد بجثتها الشجرة فى مسرحية (يا طالع الشجرة).

وحين لايسعف الفنان جسده فى القصة، لابد أن يسعفه عقله. وهذا كان جباراً فى اختراع الأعذار؛ لتبرير التخلص من ساشا، التى أتته على طبق من ذهب، وفكر فى التخلص منها فى صبيحة الليلة الوحيدة التى «لاتُنسى» لأنه، على حد تعبيره، ليس لتلك النعمة بأهل، وربما كانت هذه الحالة الوحيدة، التى لم يقل فيها بعد هزيمته: هذا حصرم رأيته فى حلب.

ومن فلتات القلم الدالة فى تلك الرواية أنه يُطلق على الرجل الذى قدمها له اسم «الوسيط» فأبطاله دائمًا بحاجة إلى وسطاء مع الشريفات، وبنات الهوى، والمشهورات، والمغمورات. وهى حالة لاتتوقف إلا بعد أن يتزوج المؤلف، ويبدأ التغير الفعلى فى موقفه من المرأة بالظهور فى كتاباته وتصريحاته.

وحتى لانحمّل برود الحكيم الجنسى فى مراهقته وشبابه أكثر مما يحتمل لنفترض - وعلى سبيل التخفيف وحسن النية- أن الخجل الفطرى من الأمور التى عقدت علاقته بذلك الكائن الجميل. لكننا، وعلى هذه الجبهة أيضًا، لانستطيع أن نبالغ بحسن النوايا، فأغلب الحالات الطارئة من أشكال البرود الجنسى القابلة للعلاج يردها الأطباء وعلماء النفس إلى الخجل والخوف. وكان الحكيم أمام المرأة خائفًا، وخجولاً، ومترددًا، وحائراً، ومتأرجحًا بين الشهوة العارمة، والتصعيد المثالى، وكلها حالات تدعم فرضية وجود إشكالية جنسية فى حياته، أرعبته وتحكمت فيه إلى حين، قبل أن ينتصر عليها ويُقدم على الزواج وتشكيل أسرة.

وإما إن كان قد عالج حالة البرود بنفسه أو باللجوء إلى الطبيب، فهذا السؤال لا يمكن القطع به إلا بالرجوع إلى ملفه الطبى. وتلك مسألة تتعلق بأسرار طبية واجتماعية، ولا أعرف إن كان سيتاح لأحد الباحثين فى المستقبل سبر أغوارها أو لا.

ومن الآن وإلى أن يتم الكشف على ما يدعم هذه الفرضية علمياً، ليس أمام من يريد فهم مخاوف الحكيم من المرأة غير اللجوء إلى أسلوب التحليل النفسى للكاتب والنص.

وبداية، لابد أن نستبعد الوازع الدينى من هجمته الشرسة على المرأة، ومحاولات التقليل من شأنها ودورها، فهو لم يكن متديناً بالمعنى التقليدى، ولم يستخدم الحجة الدينية فيما كتب وصرح، بل كان دائمًا يتحرك بدافع الخوف على تقاليد المجتمع.

ولايخفى الحكيم مخاوفه من النساء، ولم يحاول التستر عليها، فقد اعترف بها باكراً، وأشار إليها فى واحد من آخر أحاديثه التلفزيونية، وهو الحديث الذى أجرته لوسى يعقوب مع الأديب الكبير قبل وفاته بعامين. ففى ذلك الحوار، الذى غطى مساحة شاسعة من القضايا، يقول الحكيم بالحرف الواحد، مؤكداً موقفه الجديد- القديم: «عقيدتى في المرأة ما زالت كما هى، لم تتغير، أحبها وأخشاها، وأتمنى البعد عنها، يعنى البعد غنيمة، فهى دائمًا شر، وأعيش بالمثل الذى يقول «ابعد عن الشر وغنِ له»(٥).

وفى الحديث ذاته، نجد أوصافًا أخرى للمرأة، فهى صاعقة، وكارثة، وشر مستطير، وكلها صفات تعكس ذعر الحكيم الداخلى من ذلك الكائن الذى حاول لاحقًا أن يعتذر له. وكان دائمًا يكسر الاعتذار؛ ليعود إلى ما ألفه من استسهال الهجوم على النساء، والحط من قدرهن ومواهبهن.

ومن اعتذارات الحكيم الشهيرة، المقدمة التى كتبها لمسرحية (المرأة الجديدة) عام ١٩٥٢، وقال فيها رابطًا مخاوفه بمشكلة السفور: «..وقد كان القلق والخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج ما دامت المرأة قد خرجت لهم سافرة، وأن يجدوا فى تقارب الجنسين، وسهولة الاتصال بينهما، ما يطفئ رغبة التلاقى عن طريق الزواج. كما كان الخوف والقلق من السفور فى الأسر، واختلاط زوج هذه بزوجة ذاك أو بغيرها، أن يؤدى الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية. وما من شك عند قارئ الحاضر فى أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل».

ولا أعرف إن كان هذا الاعتذار الأنيق، والخالى من حرارة العاطفة، يستطيع أن يكفر عن الجرائم التى ارتكبها الحكيم ضد النساء؛ انتقامًا لمشكلته الشخصية. لكن الذى أعرفه أن اعترافه فى الحديث التلفزيونى الآنف، بوفاة زوجته دون أن يقول لها كلمة أحبك، حادثة تدل دلالة شافية على الجانب المسكوت عنه فى سيرة هذا الأديب. فما كتبه ذلك الأديب فى الحط من شأن المرأة -وهو كثير- لاينجح فى محوه أى اعتذار.

وقد تجاوز الأمر حدود الانتقادات المتعارف عليها بالخديعة والمكر والتسلط، ووصل عند الحكيم إلى حد الإهانة والتحقير، ووصف المرأة بأنها فاكهة ينخرها الدود: «إنى أبصرها وأراها دائمًا كما هى، وكما خلقها بارئها، فاكهة شهية غضة ينخر فيها الدود، فلننفض عنها دودها، ونحن نخفى اشمئزازنا، ولنطبق عليها بأنيابنا ونلتهمها بأفواهنا، ثم نطرحها جلدة رثة، وقشرة بالية»(٦).

ولا يقلل من خطورة هذا الكلام، الذى يعاقب عليه القانون، أن الحكيم ينسبه، تظارفًا، للعقاد، بل لعله يفسر سر أزماتنا الحالية، وانكساراتنا، وفشلنا، وتخلفنا، فكيف نتوقع لأمة أن تنهض، وهذان اثنان من كبار مفكريها وأدبائها يطلقان على نصف المجتمع هذه الصفات، التى يخجل من استخدامها ناشىءة الأدب، فما بالكم بعمالقته!.

والغريب أن الحكيم، الذى استعار أسطورة هندية(٧) فى كتاب (تحت شمس الفكر)؛ ليحكى عن تقلبات المرأة، لايستفيد من غنى تلك الأسطورة، ولا يوظف سلبياتها وإيجابياتها فى التصوير. فالمرأة عنده على الدوام كائن سلبى، يعكس الضياء والأفكار ولايصنعهما. وهى فى لحظة رضاه عنها وردة فى مزهرية. وفى لحظات غضبه فاكهة منخورة، بينما الأسطورة التى استعارها أكثر عمقًا من ثنائياته الساذجة.

وتقول الأسطورة الهندية: إن الرجل جاء شاملاً كاملاً؛ لأنه صنع من جميع عناصر الطبيعة، فلما أراد الله، بعد خلقه، أن يخلق المرأة، استعار لها أيضًا صفات جميع الكائنات: من الشمس الضياء، ومن القمر الاستدارة، ومن النجوم البريق، ومن الجبال العناد، ومن الرياح التقلب، ومن البحار الميوعة، ومن الأغصان المرونة، ومن

الندى الدموع، ومن الورق الخفة والنضارة، ومن اليمام الوداعة، ومن النمر الشراسة، ومن الطاووس الخيلاء، ومن النار الحرارة، ومن الجليد البرودة. وبعد أن خلط الإله ذلك المزيج العجيب، صنع منه المرأة، وقدمها للرجل كهدية؛ لمؤانسته وإسعاده.

وقد فتك الحكيم فتكًا ذريعًا بجميع تلك المعانى، التى تعطى المرأة حقها من الفتنة والقوة، والذكاء، وأحالها، كعادته في التناول، إلى تنغيص دائم، وشر مستطير. فهو وكما تنبئ بذلك فلتات قلمه فى أكثر من مكان، أشهرها مقدمة مسرحية (الخروج من الجنة) لايريدها إلا «كما لو كانت تمثالاً من الفضة، أو باقة من الزهر فى حجرته، أو أسطوانة موسيقية ينطقها ويسكتها بإرادته».

وأن تكون المرأة أداة للمتعة أخف وطأة، كما أظن، من أن تكون تمثالاً أو أسطوانة. ففى الحالة الأولى قد يصيبها من المتعة نصيب، وفى الموقع الثانى، الذى يختاره لها ذلك الأديب العجيب لاتملك غير أن تتحول إلى تحفة فنية. وهذا موقع لايمكن أن يوصف بالإيجابية. بالرغم من كل التحايل الاجتماعى لإجبار النساء على القبول بتلك الصورة المشوهة، التى صنعتها غيرة الأخيلة المكبوتة، التى لاتهدأ مخاوفها، قبل أن تطمئن إلى حبس المرأة فى قفص، لايغيرّ من طبيعته أن يكون من ذهب أو من صدأ الحديد.

ويحاول الحكيم فى أكثر من موقع من كتاباته وكتبه أن يوحى بأنه يرى سلبيات المرأة وإيجابياتها، وينظر إليها كقوة للهدم، وقوة للبناء، لكن تلك التنويعات لاتخدع أحداً. فدائمًا، وحين يقترب حديث الإيجابيات لايعدد منها غير قدرتها على أن تكون عروسًا للإلهام فى مملكة الفن[٨].

ومن المؤكد أن عند المرأة من الطاقات الخلاقة، ما يساعدها على القيام بما هو أكبر من ذلك الدور، لكن الحكيم فى مرحلته الأولى، التى سبقت تحولات الزواج، يرفض أن يراها صحافية، أو سياسية، أو محامية، أو مهندسة، أو طبيبة، ويؤطرها فى مملكة يسميها البيت. وكى يرشوها؛ لقبول ذلك الدور، يطلق عليها لقب ملكة، ثم يفطن إلى أن عدم الخروج من البيت يحيله إلى سجن، فيسميها زهرة نضرة، ويطالب الرجال بتعريضها قليلاً للشمس والهواء[٩]!!

وإن كان يحمد للحكيم رفضه تحويل البيت إلى سجن؛ خوفًا من أن يذبل عقل الأم؛ فيذوى عقل الأمة، فإن هذا الموقف لايكفى للتكفير عن حجم الإهانات الكثيرة التى ألصقها بالمرأة وهى بالعشرات. ولا نعرف كيف تسامح المجتمع المدنى المصرى مع جميع تلك المواقف، وسمح بوضعها فى إطار الفكاهة والطرافة، وهى ليست طريفة ولا فكهة، ولم تكن أكثر من هلوسات مريض، ينشر عقده النفسية فى قوالب أدبية.

وتحت وطأة إحساس الحكيم بمخاوفه من النساء، ورغبته في الإيحاء بأن الأمر لايتعلق بشخصه وعقده، بدأ يفلسف الأمور باللجوء إلى أشهر التفسيرات التقليدية الشائعة. فخوف الرجل من المرأة لابد أن ينبع من غموض ذلك الكائن. وبدلاً من أن يقول أنا معقد من النساء، استسهل الكلام الكبير الفخم، الذى يغلفهن بهالة غامضة، غير قابلة للاختراق. فالشاعر فى مسرحية (الخروج من الجنة) يظل فى حيرة من شأن ذلك الكائن المجهول، الذى يعيش معه، وتزداد حيرته أمام امرأته كلما طالت فترة زواجه. وشهريار فى مسرحية (شهرزاد) يخاطبها مستفسراً أكثر من مرة بقوله: من أنت؟ وهى شخصيًا تؤكد ذلك الغموض، وتحيله إلى سبب من أسباب القوة، فتقول شهرزاد: أنت تُبقى علىّ؛ لأنك تجهلنى[١٠].

واختراع الغموض النسائى، هذا الذى لاتجده بوفرة وغزارة إلا عند الأدباء والمفكرين العرب المعاصرين، حالة تاريخية معروفة، واجهها الإنسان البدائى، وحولها إلى مجموعة جميلة من أساطير الخلق، لكن المفارقة فى حالة الحكيم، أنه بدلاً من أن يرتفع إلى مستوى الأسطورة البدائية، ويغتنى برموزها، قزّمها وأنزلها إلى مستوى العادى والمبتذل، مستخدمًا من الغموض سببًا للهجوم والتحطيم، وهو ذات الغموض، الذى صنع منه الإنسان البدائى أساطير القداسة الطوطمية، فهل يجعل الخوف من المرأة الإنسان فى القرن العشرين أكثر تخلفًا من إنسان العصر الحجرى؟!.

وهناك ملاحظة أخرى، لاتتعلق بقبول المجتمع بوضع قضايا تجريح النساء فى خانة الظرف، ولكن باقتناع الكاتب أنه يطرق موضوعًا خفيفًا. فالظاهر أنه كان يعتبر تجريح النساء من الملح المستطرفة، ويفتعل بين الحين والآخر معارك يظنها طريفة، مرة عن (صينية البطاطس) وأخرى عن حماره وحزب النساء، وثالثة عن النائبة المحترمة، ورابعة عن توبة قاسم أمين نفسه، وتراجعه عن نصرة المرأة.

وفى حواريته مع قاسم أمين، خرج الحكيم عن احترامه للتقاليد الاجتماعية، التى كان يدعى الدفاع عنها، ونال من شرف المرأة؛ ليصفى حساباته مع الحركة الداعية لتحرير النساء، فزعم لرائد حقوق المرأة أن النساء بعده ابتكرن لعبة «امتحان الخطيب»، وصرن يتخذن من ذلك سببًا لإقامة علاقات متعددة مع الرجال، ومغازلة الشباب بصورة علنية. وهذا ما يدفع أمين للقول فى نهاية الحوار: أعلن إلى الناس على لسانى أنه لا علاقة لى بهذه الحركة.

وإذا كان سكوت الذكور عن هذا النوع من (قلة الأدب) مفهومًا ومبرراً بالحفاظ على مصالحهم كطبقة مسيطرة، فإنه من غير المفهوم فهم موقف الكاتبات من تلك المسائل. فقد تعرضت صوفي عبدالله، مثلاً، فى كتاب (حواء وأربعة عمالقة) لحواره مع قاسم أمين، واكتفت باستنتاج استحقاقه للقب (عدو المرأة) ولم تغضب إلا بعد أن وصلت فى حديثها إلى الكراسة الحمراء، وهى التى وضعها الحكيم على لسان امرأة أرادت أن تحلق فى فضاء المغامرة، وأن تذهب إلى حيث تدفعها أهواؤها؛ لأنها عطشى لمداعبات الرجال، ولكى تلقنه درسًا فى الشرف. قالت المؤلفة: «إن المرأة السوية لاتحلم بأن تلمسها أيدى الرجال، وقد التهبت رغباتهم بفعل جسدها، كما أن الرجل السوى لاتضطرم أحلامه بمثل هذه الملامسات»(١١).

وصوفى عبدالله فى هذا النص، الذى تقطر معظم أجزائه إعجابًا بالحكيم، وتبريراً لما لايُبرر من مواقفه، تسكت عن ثلم شرف المرأة، وتغضب حين يأتى عدوها؛ ليعترف بأن لها أحاسيسها، وهى فى موقفها هذا تنطلق من العقلية المتخلفة ذاتها، التى تنتقد النساء، فأول واجبات من يحترم حقوق المرأة حقوقهن أن يعترف بالغرائز والاحتياجات الجسدية أيضًا، لا أن ينكرها على طريقة الذكور المتزمتين.

وقد حاولت كاتبة أخرى فى الحقل الأكاديمى أن توحى بتوازن موقف الحكيم من المرأة بتقسيمها أعماله ومسرحياته إلى صنفين: الأول، يتعامل معها كقوة مدمرة، والثانى، كقوة معمرة منساقة فى ذلك خلف عبارة شاردة قالها الكاتب عن عبقرية الهدم والبناء فى الشخصية الأنثوية. وبعد رصد وبحث وقراءة وتحليل، لابد أنها وجدت أن للنساء المدمرات النصيب الأكبر من مخيلة الحكيم، لكنها لم تتمكن من

القول: خوفًا من مناخ ثقافي، لايجرؤ على خدش الأسماء الكبيرة، إن إلحاق صفة التدمير بالنساء يفوق عنده أضعاف المرات نعوت البناء والتعمير، التي يطلقها أحيانًا على نماذج قليلة من النساء، وخصوصًا في مسرحية (الخروج من الجنة) التي وقفت عندها المؤلفة وقفة طويلة[١٢].

ولنعترف؛ إحقاقًا لحيادية البحث العلمي، أن هناك نماذج نسائية إيجابية في المسرحية السالفة الذكر. وفي مسرحية (السلطان الحائر) التي لعبت فيها الغانية دوراً مركزيًا لصالح إقرار القانون على حساب السيف. لكن مقابل هذه الشخصيات المبعثرة هناك عشرات الصور المدمرة للمرأة «التافهة، المهملة، المنحطة، اللاهثة خلف المناصب والفلوس، والمتنكرة للعواطف والأخلاق». وخير ما يمثل هذا النموذج، الأم وابنتها في مسرحية (صاحبة الجلالة)[١٣] التي كتبها الحكيم استناداً إلى حادثة حقيقية، وقصة حب واقعية، قيل إنها ربطت بين المطرب فريد الأطرش والملكة ناريمان. وشهرزاد نفسها، بالرغم من تفنن الكاتب في تحليل نفسيتها، تظل على إشراق رمزها في مخيلته عبدة لعواطفها وجسدها، وتخون شهريار مع أحد العبيد، على عكس الصورة السائدة عنها في الأدبيات التراثية[١٤].

وعلى طريقة الحكيم في تدنيس الشهيرات، يركز في أكثر من مكان على قسوتهن، فكليوباترا أيضًا نامت مع عبدها، وقتلته في صباح اليوم التالي. وسميراميس قضت ليلة عابرة مع أحد أسراها، ثم أسلمته في الصباح للجلاد[١٥].

ولأن الحكيم يعتقد أن المرأة تُلوِّث حين تحب من هو أدنى، ولاتستطيع اتخاذ القرارات الصائبة؛ جعل بلقيس نفسها تحب أحد أسراها أيضًا، خائنًا بذلك شيمته الشهيرة في (بجماليون) التي يكررها دائمًا عن قدرة المرأة على بيع كل شيء في سبيل القوة والمال[١٦].

وفي هذه المسرحية، يمدح الحكيم المرأة من حيث يعتقد أنه يذمها. وذلك حين يقول مستخفًا: إنه ليس للنساء عمل غير الحب[١٧]. وهل هناك أجلّ وأعظم وأسمى من ذلك العمل الأنثوي، الذي لايصبح للحياة معنى دون ظلاله الرهيفة الحانية!.

أما مسرحية (سليمان الحكيم) فلها منحىً آخر، ففى تلك المسرحية ذات البناء العجيب، الذى اقتبسه الحكيم من إحدى قصائد الأعشى لانرى الاحتفاء الحقيقى بالحب مع أن كل من فيها عاشق ومعشوق، ففى معلقة الأعشى، يحكى الشاعر عن تعلقه بحبيبة تعلقت برجل غيره، وأحب الرجل واحدة غيرها؛ مما خلق سلسلة مترابطة من التعقيدات الموجعة للأطراف جميعها. والأبيات هى:

عُلقتُها عَرَضًا، وعُلقتْ رجلاً غيرى، وعُلق أخرى غيرَها الرجل
وعُلقتــه فتاة مـا يحاولهـا، مـن أهلها ميّتٌ يهذى بها وَهِل
وعُلقتنى أخيرى ما تلائمنى، فاجتـمع الحـبُ حـبًا كلُّـه تَبِـل
فكلُّـنا مغـرمٌ يَهذى بصاحِبه، نـاءٍ ودانٍ، ومخبـولٌ ومُختبِـل

وفى مقدمة هذه المسرحية، يؤكد المؤلف أنها بُنيت على القرآن والتوراة وألف ليلة وليلة، ولايشير أبداً إلى الشاعر الذى استعار منه الحبكة الغرامية لهذه المسرحية المخصصة للقوة، التى أُقحمت فيها مشكلة الحب إقحامًا. والمهم أن الحكيم المؤلف، الذى اقتطع صفحات كاملة من نشيد الإنشاد لسليمان الحكيم، والذى يتغزل فيه ببلقيس ملكة سبأ، وضمَّنها فى هذه المسرحية. وكمسرحياته الأخرى نراه يضع مجموعة من المغالطات والصفات، التى لايمكن أن تكون من طبيعة المرأة. وأخفها أن بلقيس المتعلقة بأحد أسراها تحرص على أخذ الأسير المحبوب معها، وتستسلم أمام وصيفتها دون أية مقاومة.

وكان الدكتور مندور قد لاحظ بذكاء أن الحكيم لايمكن إلا أن يكون مغالطًا حين يتعلق الأمر بالمرأة المعاصرة، فقال عنه: «ومن الغريب أننا نلاحظ أن معظم المسرحيات الأخرى، التى عالج فيها توفيق الحكيم قضية المرأة الجديدة، تبدو غير مقنعة، وقائمة على مغالطة منطقية»[١٨]. وبما أنه يرتكب المغالطات ذاتها مع بلقيس وكليوباترا وشهرزاد وسميراميس، فالظاهر أن هذا الموقف ينطبق على المرأة القديمة أيضًا.

ومرد هذه المغالطات، كما نرجح، مخاوف مزمنة سيطرت على ذلك الرجل، ومنعته من النظرة بموضوعية وحياد إلى أية قضية تتعلق بذوات الجدائل والنهود، فكل ما فيهن يخيفه، ويفقده التوازن؛ فيؤثر الهرب، وينصح به، ويشجع عليه، لكن هروبه يظل نظريًا، فهو- وفى أعلى طبقة من طبقات برجه العاجى- مسكون برعب مزمن من

النساء، يحاول كتمانه فيفضحه قلمه، الذى لايفوت فرصة للانتقام من المرأة، وبذلك يصبح الكاتب أسوأ من بطله شهريار فى مسرحية (شهرزاد) الذى كان يقتل؛ ليلهو فى بداية الأمر، فصار يقتل؛ ليعرف ويتعلم، وتوقف عن القتل لدوافع انتقامية، على عكس الحكيم، الذى لم يعرف كيف يلجم رغبته فى الانتقام من النساء حتى آخر أيام عمره.

وللحكيم فى إخفاء ذعره طرق كثيرة وأقنعة متنوعة يلبسها، وإحدى طرقه المفضلة فى إخفاء خوفه من المرأة ممارسة التعالى عليها؛ إخلاصًا لثقافته الذكورية، التى تستسهل وصمها بالجهل والغدر والمكر والخيانة. فالحكيم فى النهاية، وبغض النظر عن ظروفه الشخصية، التى عقدت علاقته مع النساء، سليل المجتمع الأبوى الشرقى، الذى لايرتاح الذكر فيه إلا إذا نظر للمرأة من علٍ، وحجَّم قدراتها، وحبسها فى أقفاص وزنازين من مقاسات مختلفة.

ومن نتائج هذا الخوف، فإن الحكيم لم يتعمق فى فهم نفسية النساء، ولم يستطع أن يقدم مشاهد الحب والعلاقات الإنسانية بحرارة، ولا أن يتجلى فى وصفها، كما يفعل مع القضايا الأخرى. وللتغطية على هذا النقص؛ كان يستعير لمشاهده الغزلية نصوص نشيد الإنشاد، ومقولات الأساطير، ويكرر العبارات المستقاة من قاموس (أبولون وأفروديت) فإن أعيته الحيلة فى المشاهد ذات الطبيعة المغرقة فى المحلية، هرب من تصوير الموقف بمثلٍ دارج أو عبارة شائعة. وأفضل طريقة لفهم مخاوف الحكيم من النساء دراسة لغته فى المشاهد العاطفية من مسرحياته، ففى تلك المواقف، التى ينقصها العمق، يظهر الذعر الحقيقى لرجل لا وقت لديه للتعمق ولا للمحاكمات المنطقية، ولا لمجرد محاولة تفهم نفسية المرأة وردود أفعالها، ولايعجب من يعرف هذه الخلفيات حين يكتشف أن كتابات هذا الرجل من أقوى الأسلحة، التى وضعت فى أيدى حركات تحرر المرأة فى المنطقة العربية، ومما يدل على جبنه أن موقفه هذا من المرأة ظل معربًا، فلم يقدمه للذين ترجموه، ولم يبالغ فيه؛ لمعرفته المسبقة بأنه سيتحول إلى مسخرة المساخر إن فعل ذلك، هذا إن لم يُضرب بالطماطم والبيض الفاسد فى الشوارع، فى بلاد لاتبيح قوانينها ذلك التعدى الصارخ على النساء.

ولايمكن إنكار أن المؤلف يقدم أحيانًا صورة نقدية متوازنة للجنسين، كما فى شخصية (شمس النهار، وبراكسا) ففى الثانية، ورغم أن الحكيم يؤنث السلطة؛ ليحملها تبعات الفساد إذا حكمت، إلا أنه ينتقد الذكر أيضًا. فانتقاده للرجل فى تلك المسرحية، الذى جعله رمزاً للهمجية، لايقل حدة عن انتقاد المرأة، التى جعل من حكمها نموذجًا للفوضى.

وربما كانت مسألة تحليل علاقة الحكيم بالسلطة؛ لفهم مخاوفه منها، أكثر تعقيداً من تحليل علاقته بالمرأة. فالحكيم كان محظوظًا على هذا الصعيد؛ لأن السلطة الجديدة التى عاش فى ظلها، بعد نضوجه وكهولته (ثورة يوليو/ تموز ١٩٥٢) اعترفت مبكراً بإنجازاته وريادته، وجاء رجلها الأول ليعلن على الملأ تأثره بـ(عودة الروح)؛ فاكتسب الأديب حصانة معنوية استثمرها فى ترسيخ مكانته المترفعة كأديب يرفض التعامل مع السياسيين، ولم يضعها أبداً فى خدمة الحريات العامة، والدفاع عن زملائه من الأدباء والمفكرين، فقد وقف الحكيم متفرجًا فى أحلك أيام انتهاك حرية التعبير، وهذه مسألة أثقلت كثيراً ضميره، ودفعته فى (عودة الوعى) إلى الاعتراف بذلك التقصير «هنا تكمن مسئوليتنا جميعًا نحن المثقفون، ويقع علينا اللوم، بل المحاسبة أمام التاريخ، لابد من محاكمة لنا جميعًا»[٢٠].

والحقيقة أن محاكمة التاريخ انعقدت بأسرع مما تصور ذلك الكاتب المذعور، ولم تكن معظم أحكامها لصالحه، فقد شهد أدباء عصره، ومن عملوا قريبًا منه، بأنه لم يتدخل عند عبدالناصر إلا مرتين، ولأسباب شخصية: الأولى بضغط من الشاعر عبدالرحمن الشرقاوى فى قضية شقيقه، والثانية بايعاز من هيكل؛ لإقناع الزعيم باستحقاق رئيس تحرير الأهرام آنذاك البقاء فى رئاسة التحرير إلى جانب منصبه الوزارى؛[٢١].

أما ما عدا ذلك، فقد ملئت سجون، واكتظت زنازين، وسلطت سيوف الرقابة على الجميع، وغابت حرية التعبير، ولم يحرك الكاتب ساكنًا، وكانت محاولته الوحيدة ربما التعبير رمزاً عن مخاوفه على القانون من سطوة السيف فى مسرحية (السلطان الحائر) التى كتبها فى فرنسا أثناء احتلاله لمنصب ممثل الجمهورية العربية المتحدة باليونسكو في باريس عام ١٩٥٩.

والمحاولة الثانية فى انتقادات بعض انحرافات رجال النظام، جاءت شديدة التعميم، ولم تنشر إلا أن قرأها هيكل وعبدالناصر أيضًا(٢٢)، وأعنى بها مسرحية (بنك القلق) التى تبدأ أيضًا بمشهد سيرك فى قمته امرأة خائنة.

ولايعرف غير هيكل والحكيم مدى صحة الزعم بأن عبدالناصر طلب أن يقابل الكاتب فرفض الحكيم ذلك، بحجة أنه لايحب مقابلة الحكام، كما يقول. فالوقائع تثبت أنه قابل حاكمًا آخر أكثر من مرة، وهو السادات، وتفسيره الشخصى لتلك المقابلات أنها إكراهية، وفرضت عليه فرضًا، حين وضعته الرئاسة أمام الأمر الواقع. وهذا التفسير لايقنع كثيراً، فالشجاع الذى اعتذر عن لقاء عبدالناصر، يستطيع أن يعتذر عن لقاء السادات. لكن الحكيم فى عهد عبدالناصر كان أكثر اطمئنانًا، وأقل ذعراً، أما فى عهد خليفته، وبعد ما رآه من تنكيل، واعتقال، وتسريح لكبار رجال الأدب والصحافة من جراء بيان كان الحكيم أحد موقعيه(٢٣)، فقد استيقظ ذعره التاريخى، وسارع إلى قناع الناصح والمستشار، الذى يرتديه حين يخلع قناع الفيلسوف المتوحد، الذى لايجوز لأحد كسر قوانين عزلته.

ومقابلات الحكيم مع السادات مشاهد كوميدية، تبحث عن مؤلف، فبدلاً من أن يذهب الكاتب إلى الحاكم ويطالبه بإصلاحات دستورية لصالح الأحرار والحرية، جعل يطالب الرئيس بإلحاح، بترتيب استقبال جماهيرى لبريجنيف على غرار الاستقبال الذى جرى لنيكسون!(٢٤).

ومن الأمثلة الكوميدية الأخرى على خوف الحكيم من توجيه أى انتقاد مباشر للسلطة، الانتقاد الوحيد الذى وجهه للسيدة الأولى جيهان السادات حين قال، ناسبًا لغيره، ما يفيد بأنها تخطئ فى القواعد النحوية حين تخطب، وسارع على الفور لتبرئتها من تلك التهمة، وألقى باللوم على اللغة العربية لصعوبتها، فالعيب ليس فى الست ولكن فى اللغة الصعبة «..فثمة من يقول إنها تخطئ فى النحو، مع أنها مجازة فى الأدب العربى، لكن، هل نسينا أن اللغة العربية من أصعب اللغات»(٢٥).

طبعًا لم ننسَ، فما هو أصعب من اللغة زرع الشجاعة فى النفوس، ولم يكن عند الحكيم الكثير منها، وخصوصًا حين يتعلق الأمر بالسلطات. ومما يزيد من مساوئ

جبنه أن ذلك الجبن المتأصل اقترن بعيب آخر، لايقل خطورة عن نقص الشجاعة، وهو نقص الوعى، فوعى الحكيم ليس شابًا مسافراً، ويعود بناء على ظروف الكاتب، ولكنه طفل يشكو من التخلف العقلى.

وعلى نقص وعى الحكيم وتخلفه سياسيًا، هناك أكثر من رأى، أشهرها لعبد العظيم أنيس، الذى يرى أن إصرار الحكيم على السخرية من المرأة الحاكمة دلالة على نقص الوعى السياسى، وإسقاط غير سليم لمشكلة شخصية، وتجربة محدودة على واقع التطور الاجتماعى[٢٦].

وفيما يخص الوعى الاجتماعى، هناك رأى مندور: «ولكن نقده -الحكيم- للحياة لم يكن فى يوم من الأيام نقداً جريئًا ينفذ إلى أسس الفساد، بل كان قاصراً على بعض النواحى السطحية، التى لاتصل إلى الأسس، وذلك لسببين جوهريين: أولهما أن الحكيم قد كان دائمًا ممن يؤثرون السلامة، ويتجنبون مسئولية الرأى الحاسم، كما أننا لانعرف له فلسفة اجتماعية محددة»[٢٧].

ولعل أصدق وصف يطلق على هذا الكاتب هو الصفة التى أطلقتها الكاتبة الروسية (كلادفيا فاسيليفا) حين أكدت على أنه «كاتب متأرجح»[٢٨]، فهذا الوصف، الذى يجمع بين الاسترخاء، والتقلب، والتأرجح يمينًا وشمالاً، ينطبق تمام الانطباق على الحكيم، الذى كان متأرجحًا فى كل شىء: سياسيًا، واجتماعيًا، ونفسيًا، وكان وعيه كوعى الإنسان البدائى، لاتحركه غير غريزة البقاء، فها هو يقول فى مقالة مع المستشرقة السويدية (مارينا ستاغ) التى أعدت كتابًا عن حدود حرية التعبير فى مصر «يقولون لى اكتب ما تريد، لايوجد أى ضغط عليك، ولكن لاأنخدع بهذه الحيلة، لست مجنونًا لأقول كل ما أريد»[٢٩].

ومن الأسباب التخفيفية، التى يجب أن تؤخذ بالاعتبار، أثناء الحديث عن شجاعة الحكيم، مخاوف السن، فهو فى أثناء إظهار هذه الحصافة فى شيخوخته، يختلف عن نفسه حين قال قبل أن يشيخ: «... وفى رأيى، أن كل مواطن يرى رأيًا فيه صلاح لبلاده ويكتمه؛ خوفًا، أو جبنًا، أو إيثاراً لراحة النفس والبدن، إنما هو رجل مذنب فى حق بلاده وضميره»[٣٠].

وإذا عاملنا الحكيم؛ استناداً إلى هذا القانون الذى وضعه بنفسه، فسوف يصعب الدفاع عنه، وربما ظهر مذنبًا فى حق بلاده، وجيله، وضميره؛ لأنه كان مهيئًا أكثر من غيره؛ بحكم ظروف إعجاب القيادة الناصرية بـ(عودة الروح) والتأثر بها، وتقدير صاحبها، أن يلعب دوراً لصالح حرية التعبير على الأقل. لكنه شاء ألا يقوم بتلك المهمة، تحت غطاء عدم رغبته فى التعامل مع السياسيين. وكان فى تلك المواقف، يؤكد بسلوكه على صعوبة تطبيق المبادئ، حين تصطدم بالمصلحة الشخصية. ويجوز ضمه دون أدنى شك إلى ذلك الرعيل، الذى ينطبق عليه قول إحدى الأكاديميات المصريات، وهى فاطمة محمد، التى رأت أن أولئك الكتاب لم يمتلكوا بُعد النظر ولا الجرأة للخروج على خط الدولة. وغطوا على تلك النقيصة باللجوء إلى الإسقاط التراثى، فى ظل التحول الاشتراكى، وإلى التوظيف الرمزى فى أعقاب النكسة(٣١).

والحقيقة أن لغز الحكيم مثل لغز طيبة فى (أوديب) سهل الحل، لكن الهالة التى أحاطت بذلك الكاتب، والعزلة التى عززت أسراره، ورسخت عنه صورة الأديب المترفع، منعت من اختراق ذلك اللغز. فالحكيم ببساطة مع أى حاكم قوى أو ضعيف، أما الدساتير والقوانين، ومؤسسات المجتمع المدنى، فهى لا تهمه فى شىء. وهو لايخفى ذلك، لكن الذين أحبوه، ونقلوه إلى مرتبة القداسة فى المراحل التى كان يمنع فيها انتقاده، وكان الزعيم يتدخل لوقف نشر مقالات عن سرقاته الأدبية، لم يشاءوا أن يروا ذلك الجانب فيه، الذى عبر عنه ذات يوم بقوله:

«بعض الناس سألونى كيف تقبل كمفكر حر، بحاكم يلغى الدستور. فأجبت: أنا لاتهمنى الدساتير، وإنما شخصية الحاكم»(٣٢).

وهذا الموقف الواضح غير جديد من الحكيم، وغير خاص بعبد الناصر، فلم يكن له قبل الثورة خصومات مع الملكية، ولم يعرف عنه انتقاده لفاروق وآبائه وأجداده مباشرة، فقد كان متعاونًا ومقبولاً من الأسرة المالكة إلى أبعد الحدود، لدرجة اختياره لكتابة مسرحية خاصة بالزفاف الملكى، وهى مهمة قبلها وكتب لها مشهداً مسرحيًا طنانًا ينتهى بالجماهير وهى تهتف بحياة ملكها المحبوب.

ونقاد الحكيم، مثله، فيهم خفة ظل لايلاحظونها على أنفسهم، ففؤاد دوارة، مثلاً يتعرض لمسرحية الزفاف الملكى[٣٣]، ويبررها بأن الكاتب كان متورطًا ومضطراً، وهكذا يظهر دوارة وكأنه يعتقد أن المنافقين الآخرين ما من ظروف تضطرهم، إنما هم منافقون بالفطرة، وبحكم الجينات الوراثية عند الشعراء والأدباء والمفكرين.

ومن طرائف الحكيم، التى يرويها بجدية كاملة، وينقلها عنه بالجدية ذاتها غالى شكرى إصراره على أن الوزارة عُرضت عليه منذ الثلاثينيات، وقد رفضها بإباء. والمضحك فى ذلك العرض أن الذى قدمه كان سياسيًا منشقًا عن السعديين، ويفكر فى تأليف حزب، وقد وعد الحكيم بإعطائه حقيبة وزارية، حين يصل الحزب، الذى سيؤلفه إلى الحكم[٣٤].

لقد اعتزل الحكيم السياسيين، ولم يعتزل السياسة، كما كان يصرح، وكان يعرف بحكم التجربة والطرائف الوزارية أن أية سلطة تريد الجانب الموالى من شخصية أى كاتب أو مفكر، وكان فى شخصه الكثير من الموالاة، لكنه لم يبتذل نفسه كالآخرين.

والذى عصمه من الوقوع فى ذلك المطب الصعب والمذل هو تقشفه، وعدم إقباله على الماديات. وهذه نقاط تحسب لصالحه، فهى التى ساعدته على رفض لعب دور أحد أعضاء الكورس فى فرقة الإنشاد شبه الرسمية، التى أسسها المنشد الأكبر والأذكى، محمد حسنين هيكل.

ولايمكن فهم مخاوف الحكيم من أية سلطة بعيداً عن المُناخ الاجتماعى العام، فسوريا ومصر هما الدولتان الوحيدتان اللتان أتاهما المماليك؛ ليخدموا، فصاروا ملوكًا وأسسوا تراثًا من القمع ليس له مثيل. وكل هذه الخلفيات، يجب أن تكون حاضرة فى الذهن، قبل أن نحكم على شجاعة أى كاتب، وما أقل المفكرين الشجعان فى كل زمان ومكان.

والطريف فى شخصيات الحكيم السياسية، وهى كثيرة ومتنوعة، رفقه الشديد فى تصوير الجلادين، فالجلاد فى (شهرزاد) شخصية ممتعة، تفقد سيفها، وتنتهى عابثة فى خان الأفيون. والجلاد فى (السلطان الحائر) سكير من أطرف السكارى. واعتقادى أن الحكيم -بشكل لا واعٍ- كان يتوقع أن يحكم عليه بالإعدام، وأن يقع فى يد جلاد

ظريف، يكون قد قرأ كل ما كتبه بحنان ورقة عن الجلادين؛ فيعفو عنه فى مشهد درامى مثير. لكن من سوء حظ الحكيم، أنه وقع فى يد جلاوزة المثقفين، وهؤلاء جلادون من طراز آخر، لايحاسبون على الجرائم المنفذة وحدها، إنما على جرائم النوايا.

وقد حاول هذا الكاتب المتورط على أكثر من صعيد أن يحتاط لنفسه من الوقوع فى أى خطأ أو سوء تفسير؛ فكتب لمعظم مسرحياته مقدمات، هى فى الواقع فهارس متكاملة للتضليل الساذج. لكن على من تقرأ مزاميرك يا توفيق؟ فقد ردت السلطات الإعلامية فى عهد السادات على عدم ولائه المباشر والمعلن بإهمال تحس لذعته الحارقة فى كتاباته واعترافاته الأخيرة، ومنها اعترافه لمؤلفة كتاب (حدود حرية التعبير) أنهم كانوا يحذفون من مقالاته، ويمنعون نشر بعضها دون أى تفسر أو تبرير[٣٥]. وإذا كانت هذه حال ملهم زعيم الثورة، فماذا كان يحصل لبقية المساكين؟.

ومن فهمى لهذه الأجواء والتعقيدات، يبرز سؤال منطقى، يضع فكر الحكيم على ميزان حرج ودقيق. فهل كانت نظرية (التعادلية) التى بعثت شعار «الكل فى واحد» حاجة فكرية أو حالة هروب إلى المطلق، مارسها مفكر ظل على هامش الحياة والمجتمع، وتمترس فى برج عزلته خلف قبعته وأقنعته؛ كى لا يتورط فى فعل يترجم الأفكار إلى مشروع سياسى معارض، سيصطدم بالضرورة مع المشروع السياسى الرسمى فى بلاد لا يرى فيها الناس المبادئ إلا إذا جلست فوق الكرسى[٣٦].

ولايضير الحكيم أن تكون إجابة هذا السؤال وأمثاله لصالحه، فمن طبيعة الشخصيات ذات التركيبة الفنية والإنسانية المعقدة، أنها تثير الجدل دائمًا. ومشكلة توفيق الحكيم أنه لم يكتفِ بدور الفنان الذى تقلقه الأسئلة، إنما حاول أن يضيف إلى ذلك، دور المفكر الذى يتبرع بالأجوبة والحلول. ومن هذا الخلط بين الشخصيتين والدورين تنبع معظم إشكاليات سيرته وأدبه.

الهوامش:

١ - مندور، محمد. مسرح توفيق الحكيم. الطبعة الثانية ص١٨.

٢ - الحكيم، توفيق. عصفور من الشرق. ص ١٠٦.

٣ - عبد الله، صوفى. حواء وأربعة عمالقة. ص ١١٧.

٤ - الحكيم، توفيق. هى والراهب. ص ٣١.

٥ - يعقوب، لوسى. عصفور الشرق. ص ١٠٧.

٦ - الحكيم، توفيق. حمارى وحزب النساء. ص١٢.

٧ - الحكيم، توفيق. تحت شمس الفكر. ص٢٣٢.

٨ - الحكيم، توفيق. تحت شمس الفكر. ص٢٢٠.

٩ - الحكيم، توفيق. تحت شمس الفكر. ص٢١٧.

١٠- الحكيم، توفيق. شهرزاد. ص٧٩.

١١- عبدالله، صوفى. حواء وأربعة عمالقة. ص١٢١ وعن قاسم أمين ص ٩٠-٩١.

١٢- البنهاوى، ناديا. المرأة فى مسرح توفيق الحكيم. ص ٢٥-٣١.

١٣- الحكيم، توفيق. الحب. ص ٦٨-١٨٣.

١٤- الحكيم، شهرزاد. ص ١٢٤-١٢٨.

١٥- الحكيم، توفيق. هى والراهب. ص٢٢.

١٦- الحكيم، توفيق. بيجماليون. ص ٦٠.

١٧- الحكيم، توفيق. بيجماليون. ص١٣٥.

١٨- مندور، محمد. مسرح توفيق الحكيم. ص٢٤.

١٩- الحكيم، توفيق. شهرزاد. ص٦٥.

٢٠- الحكيم، توفيق. عودة الرعى. ص٨٧.

٢١- دوارة، فؤاد. مسرح الحكيم (المسرحيات السياسية) ص ٤١٧-٤١٨.

٢٢- شكرى، غالى. المثقفون والسلطة فى مصر. ص٢٤١.

٢٣- دوارة، فؤاد. مسرح الحكيم. (المسرحيات السياسية) ص٤٢١.

٢٤- شكرى، غالى. المثقفون والسلطة فى مصر. ص٢٤١.

٢٥- شكرى، غالى. المثقفون والسلطة فى مصر. ص٢٤٢.

٢٦- العالم، محمود أمين. وأنيس عبدالعظيم. فى الثقافة المصرية. ص٣٧.

٢٧- مندور محمد، مسرح توفيق الحكيم. ص٣٠.

٢٨- الحكيم، توفيق. السلطان الحائر. ص٢٢٦.

٢٩- ستاغ، مارينا. حدود حرية التعبير. ص١١٠.

٣٠- الحكيم، توفيق. شجرة الحكم. ص٧.

٣١- محمد، فاطمة يوسف. المسرح والسلطة فى مصر من ١٩٥٢-١٩٩٧ ص١٧٤.

٣٢- شكرى، غالى. المثقفون والسلطة فى مصر. ص٢٣٣.

٣٣- دوارة، فؤاد. مسرح الحكيم (المسرحيات السياسية) ص٥٧.

٣٤- شكرى، غالى. المثقفون والسلطة فى مصر. ص٢٣٧.

٣٥- ستاغ، مارينا. حدود حرية التعبير. ص٣٢.

٣٦- الحكيم، توفيق. شجرة الحكم. ص٥٥.

مسرح توفيق الحكيم

مسرح توفيق الحكيم

بين تعدد القراءات النقدية وإعادة كتابة النص

أبو الحسن سلاّم

مقدمة البحث وإشكالياته

وقف هذا البحث متحيراً أمام تباين نظريات النقد المسرحى المعاصر، عند قراءته الجديدة فى أعمال توفيق الحكيم المسرحية. هل تتجه القراءة وجهة إسقاطية تأويلية وفق البنيوية التوليدية التى تستعين بالنسقين الاجتماعى والتاريخى فى تفسيرها للنص الأدبى وفى إطار رفضها توجيه حركة عقل المتلقى توجيهًا قبليًا لتكفه عن اتباع فهم ما لم يكن من اختياره، ولتنظر فى حركة إبداع المبدع لترى فيه ما كان من صنعه وما كان خارجًا عن المألوف. أم تتجه وجهة استعادية تقرن نضج التعبير الفنى فى مسرحه بذاته المبدعة بوصفها قراءة من خارج النص، أم تتجه إلى تقديم الرسالة الإنسانية للإبداع على نضج التعبير الفنى؟! أم تتجه إلى تعادل الرسالة الإنسانية للإبداع - وفق "تودوروف" والإنسانيين الجدد- مع نضج التعبير الفنى فى إبداعه المسرحى أم تقرن نضج التعبير الفنى ببنية النص المسرحى ودور العلامات فى نسقه أم تقرن نضج التعبير الفنى برفضه للنشاط التركيبى الذى يتلو عملية تحليل النص انطلاقًا من قراءة الإساءة، وعمليات هدم اللغة فى النص، وبنائها فى التلقى فى رحلة لا نهائية إلى معنى بعد هدم المعنى الذى أراده الكاتب.

ولما كان الإبداع والتلقى والنقد ثلاث عمليات ثقافية؛ ترتبط بالحركة الأدبية فى مكان وزمان محددين، أو وسط اجتماعى حراك تتداخل فيه الأنساق الاجتماعية والتاريخية وتُطور بعضها البعض في تفاعل ينمى الحياة الثقافية والفكرية، وكانت العملية الإبداعية لا تؤثر فى عملية التلقى المتعدد، ومن ثم فى الوسط الاجتماعى ليشكلا ظرفًا تاريخيًا بتهيئة الوجدان الجماعى والجمعى، إلا بمرورها عبر النهر النقدى

ليشكلا ظرفًا تاريخيًا بتهيئة الوجدان الجماعى والجمعى، إلا بمرورها عبر النهر النقدى وتياراته وصولاً إلى إعادة إنتاج مدلولات النص أو إعادة كتابته؛ لذلك يشق هذا البحث طريقه إلى بعض إبداعات الحكيم المسرحية من منظور تأويلى وقف فيه الحكيم إبداعه على لحظة زمانية ومجموعة بشرية ملاحقًا لفكرها، كما يشق طريقه إلى بعض إبداعاته المسرحية من منظور منهجي تتكرر فيه أنساق النص وتتوقف اللغة عن العمل: (يا طالع الشجرة) و(لزوم ما لا يلزم) ، (الحمار يفكر) ،(الطعام لكل فم). ذلك أن هذه النصوص تقوم على تداخل الزمان والمكان واللامنطق فى النسق اللغوى فى ترتيب كلمات الحوار بما يحقق فى عرف الحكيم نفسه لا معقولية الشكل الفنى فى هذه المسرحيات. وهو ما يؤكده هو بنفسه عندما يفرق بين ما أسماه (بمسرح اللامعقول) فى مقابل (مسرح العبث).

كذلك يشق هذا البحث طريقه إلى تداخل مفاهيم مسرح الفكر ما بين مسرحية الفكرة ومسرحية الأفكار والمسرحية الذهنية لفض التباسها.

كشف اللثام عن إشكالية البحث

أولاً : إن الحكيم قد تملك حساسية حداثية تختلف عن الحساسية الحداثية الأوروبية وعن الحساسية الحداثية الأمريكية التى أنتجت لونًا من العبث مغايراً للمسرح الأوروبى فى تباينات كتابه ومفكريه.

ثانياً: إن الحكيم قد دخل بمسرحياته تلك فى مناطق نفوذ الحداثة، لأنه يرفض التوقيع على المسكوكات الفنية والأبجدية الفكرية وترك للشكل الفنى تحديد المحتوى فدخل بفنه منطقة نفوذ الشكلانية، كما أنه وضع قلمه على الانحرافات خارج العقل أو الأنساق اللغوية والفكرية المعقولة؛ فصورها بما يميز تعابيرها الفنية ويبرز وجوه الانحراف فى الصورة.

ولذلك يتوجب على هذا البحث التوجه إلي مسرح الحكيم عبر تعدد القراءات النقدية وحرية كتابة النص، من منظور حداثى بنائى فى عدد من نصوصه، ومن منظور تفكيكى نقيض للمعنى الذى أراده فى عدد من نصوصه الفكرية والذهنية والتجريدية للكشف عن قيمة التعبير الفنى ومستوياته وحيله وإماطة اللثام عن الدلالات ومستوياتها المتعددة فى التعبير المعلن عن المعنى أو الكاتب له.

المبحث الأول: الفكر ومستوياته فى منظومة الحكيم المسرحية

مدخل

إن التعبير عن الفكر يعنى بدقة كيفية استخدام المفردات والأبنية النحوية، لكنه قد يشمل عمليات صياغة الفكر وعرضه؛ حتى يبدو فى عمل شمولى كامل، بما يحيط به من بواعث، ويدخل فيه من مكونات[١]. وإذا كانت جهود علم الأسلوب قد اقتصرت عند دراسة العمل الأدبى على اللغة تضييقًا للمجال، فلقد ترك الجوانب المتصلة بالفكر وملابساته المعقدة لعلم الجمال والأدب.

إذن فاتجاه النقد الأسلوبى يهتم فى دراسة الأدب أو الفن بطرائق التعبير عن الفكر وملابساته المعقدة فيتوقف عند المحدد المتعين، والمجرد، والحسى والإدارى، والتهكمى أو يستوقفه فكر مؤلف ما، فى موقف تاريخى معين، أو يستوقفه المضمون وتأثيراته المحسوسة، انطلاقاً من الصيغ. وبالجملة فإن الأسلوبية تهتم بالمجال التعبيرى وصولاً إلى الظاهرة اللغوية أو الأدبية تحليلاً لمحتواها أو إحصاء لوحداتها.

منهج البحث

لما كان مسرح الحكيم هو مسرح الفكر ممتطيًا صهوة جواد الفرجة، لذلك فإن اللحاق به لا يأتى إلا بامتطاء سابح أسلوبى فى الفضاء النقدى، مسلحًا بالمتوسطات القرائية، ورموز العلامات، ذلك أن فكر الحكيم نفسه متغير وفق مواقف تاريخية معينة، وصيغه المسرحية- من ناحية أخرى- تحمل تأثيرات مضامينية محسوسة، والمجال التعبيري فى مسرحه يتجه نحو ظاهرة أدبية ولغوية متميزة.

وتتضح الظاهرة اللغوية فى مسرحه فى المستوى اللغوى الذى يوفق بين اللغة فى مستواها الفصيح ومستواها الدارج، بما يشكل أسلوبًا توفيقيًا لغويًا خاصًا يتميز به مسرحه، وما كان ذلك إلا تهيئة تطبيقية لفكر يسعى إلى المقاربة بين الفكر واللغة والعصر، بين الواقع الفكرى والواقع الحياتى وواقع التلقى، وهو بلغة النقد الحداثى؛ أمر قريب مما دعا إليه (ياوس)[٢]، و(إيزر)[٣]، وأصحاب نظرية التلقى، ومن قبلهم القرطاجنى[٤] فى تاريخنا النقدى العربى القديم وجدد الدعوة إليها الدكتور جابر عصفور فى تاريخنا النقدى العربى المعاصر بـ (المتوسطات القرائية)[٥]، وذلك لا يبتعد

عن إعمال التأويل فى معطيات بنية النص المسرحى وهو ما يستدعى توجهاً نقدياً إضافياً عرفه ابن الأثير من قبل فيما أطلق عليه (حل المنظوم) فى شعرنا العربى القديم، وجدد له الدعوة الدكتور عز الدين إسماعيل فى شعرنا الحديث والمعاصر، وما عرفه جادامر(٦)، وأصحاب البنيوية التوليدية(٧)، فى النقد الغربى المعاصر بالتأويل.

أما الظاهرة الأدبية المسرحية التى تتضح فى مسرح توفيق الحكيم فتتمحور حولها مسرحياته التى رأيت فيها ملامح من الحداثية وما بعد الحداثية تلك التى هى مناط اهتمام هذا البحث.

ونحن حين نقف عند مسرح الحكيم- وخاصة مسرحياته التى نرى فيها بعض الملامح الحداثية التفكيكية(٨)- بحثاً عن طبيعة الفكر وطبيعة اللغة أى طريقة التعبير عن الفكر واللغة أو الحيل الفنية التى وظّفها فى مسرحه لعرض فكره ولغته من خلال فكر شخصياته المسرحية ولغتها فى خصوصياتها الشعورية والإدارية المتباينة والمتصارعة (درامياً) بما تتضح معه الظاهرة الأدبية والظاهرة اللغوية لمسرحه فى الإطار الحداثى أو التفكيكى؛ فإننا فى واقع الامر نوجه البحث النقدى وجهة أسلوبية.

أولاً: الفكر فى منظومة الحكيم المسرحية

دار الكلام طويلاً حول مفهومى المسرح الفكرى والمسرح الذهنى والتبس المفهومان التباساً كبيراً، بحيث لم يكن هناك فرق بين هذين المفهومين عند أحد من المهتمين بعلم المصطلح؛ ومن ثم عند النقاد المسرحيين الذين تناقلوا هذا اللبس حتى وقتنا.

وتلك هى الإشكالية، التى عند مثلها يقع الباحث فى حيرة تستوجب منه وقفة منهجية. على أن حيرة الباحث تتلاشى جزئياً، بوقوف الباحث على أداة القياس المناسبة. فبعد تملك الباحث للمنهج المناسب لدراسة الظاهرة التى تجرد لبحثها، تحتم وقوفه عند التعريفات التى التبس عندها الرأى: تعريف الفكر، تعريف الذهن.

الدراسات السابقة

تعرضت بعض الدراسات والبحوث للمسرح الفكرى سواء فى إطار تناولها لمسرح توفيق الحكيم أم فى إطار تناولها لكتابات بعض المسرحيين الغربيين: (شو-

إبسن-بريخت- وكتاب العبث وغيرهم) ولم أجد أحداً من هؤلاء الذين تعرضوا للمسرح الفكرى قد فرق بين المسرح الذهنى والمسرح الفكرى والمسرح الفكرة تفريقاً خالصاً، ومن هؤلاء د. محمد زكى العشماوى(٩) ود. على الراعى(١٠)، ود.سامى منير(١١)، د.أحمد عتمان(١٢)، د. إبراهيم حمادة(١٣)، د. مجدى وهبة(١٤)، ولم أجد من بين الباحثين من فرق المسرح الفكرى عن المسرح الذهنى سوى د.عز الدين إسماعيل(١٥)، وكذلك د.سعد عبد العزيز(١٦)، وتوفيق الحكيم نفسه مع دمجهم لمفهوم مسرح الفكرة (الدعوة) مع مفهوم مسرح الأفكار.

حول بعض الدراسات التى توحد بين المفهومين

من الذين دمجوا مسرحية الأفكار مع مسرحية الفكرة فى الغرب ألاراديايس نيكول(١٧)، إذ نراه يؤرخ لمسرحية الأفكار بقوله:"عرفت مسرحية الأفكار أول ما عرفت فى فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر بسبب الجهود الجماعية لمجموعة من الكتاب الذين لم ينتظموا جميعاً تحت لواء واحد إلا أنهم عبروا عن مثل مشتركة وساعد كل منهم بطريقته الخاصة فى تطور مسرحية الأفكار التى رسم خطوطها الرئيسية "أوجييه ودوماس الصغير" ورأى أن بورتوريش Grorge de Porto-Riche قد أفرغ مسرحياته (الفودفيل) فى قالب مناقشات من خلال مقدرته على التلاعب الماهر الدقيق المتواصل بالألفاظ(١٨)، وهو ينسب مسرحيات هرفيو Paul Hervieu إلى الاتجاه الذهنى حيث رأى أنه قد "أباح لنفسه أن يتحكم حبه للتحليل الذهنى فى حبكته للمسرحية وعرضه للشخصيات "كما رأى أن فى خصائص أسلوبه ذلك أيضا حيث"ترتيبه للحبكة المسرحية فى ذهنه"ففى مسرحيته (اعرف نفسك) Connaistoi (١٩٠٩) يدور محورها الرئيسى حول مشكلة ذهنية أساسية(١٩)(٢٠).

ويواصل نيكول عرضه لعدد من الكتاب باعتبار أن مسرحهم مسرح أفكار. والواقع أننى وجدت أن أعمالهم تنضوى تحت لواء مسرح الفكرة، وهو وإن كان لوناً من ألوان مسرح الفكر، إلا أن الكاتب يحقق فيها فكرته وينتصر لها، من خلال حدث رئيسى واحد، فكرة يدور حولها صراع المتصارعين، لتنتصر الفكرة فى النهاية من خلال أنصارها، فالمسرحية كلها نذرت نفسها لفكرة لايحيد عنها المؤلف.

غير أن نيكول يرى أن مسرحية الأفكار قد وصلت إلى نهايتها حيث "شهدت فرنسا فى شخص يوجين بريبو Eugene Bueur مؤلفا دفع مسرحية الأفكار إلى

نهايتها المحتومة"[٢١] كما انتقد حماس شو لمسرحيات بريبو واعتبر حماسه" دعوى عريضة يصعب أن نتقبلها إذا اعتبرنا المسرح مكانًا لإظهار البراعة الفنية وليس مجرد وسيلة لعرض الأفكار"[٢٢] وحول عدم تأثير هذا النوع من المسرحيات يبدى نيكول غرابة بخصوص مسرحية لجالسورذى، بينما نرى كثيراً من مسرحيات الأفكار فى أوروبا بشكل مادى على طرائق الحياة فى المجتمع، إذا بمسرحية العدالة Justice التى كتبها جالسورذى تعتبر من خير الأمثلة على المسرحيات التى أحدثت تغييراً ضخما فى الظروف الاجتماعية[٢٣].

ولكن نيكول إذ يعود ليفرق بين مسرحية الفكرة ومسرحية الأفكار من خلال مقارنة بين مسرح "بريبو" ومسرح"شو": فإنه يراها تجسم مفاهيم ذهنية:"وأحسن وصف لمسرح شو هو أنه مسرح الأفكار، وليس معنى هذا أن فكرة واحدة تفرض وجودها على الحركة فى المسرحية كلها كما هو الحال عند بريبو . ولكننا فى الغالب نجد أن "شو" يمتلك القوى العليا الفريدة فى نوعها لإكساب أكثر الأفكار تنوعاً صفة إنسانية. إن شخصياته ماهى إلا تجسيم لمفاهيم ذهنية، مسرحياته تعبر عن تلاعب لا يتوقف بالأفكار"[٢٤]، والكاتب فى مسرح الفكر "يقصد إظهار الدرس الذى يريد تلقينه"[٢٥] ، فمسرحيات الأفكار أملتها أفكار مركزية والشخصيات هزيلة سطحية غير متماسكة. أشبه بالدمى[٢٦] ، ذلك أن شو" كان دائما يدخل أفكاره الفلسفية والاجتماعية فى مسرحياته"[٢٧].

غير أنى أرى فى قوله: إن مسرحية الفكرة توظف كل العناصر المسرحية لخدمة فكرة واحدة تمتطى بنية النص المسرحى. بينما تتأسس مسرحية الأفكار على عدد من الأفكار فى نص مسرحى واحد، وتنتهى بانتصار إحدى هذه الأفكار، بينما تجسم المسرحية الذهنية المفاهيم الذهنية عبر الشخصيات، حيث تتصارع فيها تلك المفاهيم الذهنية التى تلبست الشخصيات؛ لينتصر فى النهاية مفهوم منها على بقية المفاهيم.

- فالمسرح الفكرى يتلاعب بالأفكار المتعارضة ويلقى عليها الضوء فى حالة تصارعها.

- ومسرح الفكرة يتلاعب بفكرتين نقيضتين تنتصر منهما الفكرة المحورية التى نذر المؤلف نفسه لها معتمداً على التلاعب اللفظى حيث يلقى المؤلف بالضوء على فكرة

واحدة تصارع أخرى لتأكيد صحتها ونيكول يؤكد ذلك حيث يرى أن مهارة شو تتمثل فى قدرته على"أن يجعل فكرتين من أفكاره تتجسدان فى رجل عادى ورجل من رجال الدين فى القرون الوسطى وتواجه كل منهما الأخرى"(٢٨).

- والمسرح الذهنى يتلاعب بالمفاهيم والصور الذهنية؛ لينتصر منها مفهوم أو تصور ذهنى ويلقى بالضوء الحى على مباراة ذهنية فى ثوب إنسانى وفى حالة تنافس مع مشكلة أو مشكلات ذهنية أخرى فى ثياب إنسانية لتأكيد وجودها وتفوقها. والمؤلف فى مسرح الأفكار يهب نفسه لأفكاره تماماً مثلما يهب المؤلف فى مسرح الشخصية نفسه لشخصياته الحية ويهب المؤلف فى المسرح الذهنى نفسه لمفهوم أو تصورٍ ما.

خلاصة الامر أن نيكول على الرغم من أنه يخلط بين مسرحية الفكرة ومسرحية الأفكار والمسرحية، الذهنية إلا أنه يرى أن قدرة الكاتب على أن يجعلك تؤمن بالحقيقة الأبدية تتمثل فى الفكرة التى يعرضها أو فى مجموعة الأفكار التى تتصارع في نصه المسرحى، وفى الحالة الذهنية التى يعرضها فى نصه من خلال الشخصيات وهى ليست شخصيات حية تعيش بين ظهرانينا ولكنها تجسيم لأشياء روحية ولمعتقدات وآراء ومشكلات ذهنية فى ثوب إنسانى(٢٩)؛ لذلك فإن "أغلب المناظر التى يقدمها تنقلب إلى مناظرات لأن الخلاصات الروحية التى يعالجها أهم بكثير من الإطار المادى الذى يعرضها فيه"(٣٠).

"ولما كانت شخصيات شو عبارة عن أفكار فإن الجو الذى توحى به يختلف أشد الاختلاف عن أجواء المسرح القديم"فجان دارك عندما تحاكم "فإننا نحس أنها ليست فتاة تحاكم بل فكرة توضع فى مجال الاختيار"(٣١)، ولا يفصل د. إبراهيم حمادة بين هذه الأنواع فهو يعرف فى قاموس مصطلحاته المسرحية دراما الأفكار - Drama of Ideas بأنها "المسرحية التى لا تستهدف الإمتاع والتسلية فقط، بل تعنى فى المحل الأول بمناقشة الأفكار التى غالباً ما تتصل بالأوضاع الاجتماعية والسياسية المعاصرة"(٣٢)، وهو إذ يعرف (مسرحية الدعوة)(٣٣) ، Problem Play- Thesisplay " بأنها المسرحية التى تعالج فكرة معينة يدعو إليها كاتبها ويناصرها، حتى إن إسدال الستار فى النهاية، ليترك معه فى نفسية المشاهد مغزى هذه الفكرة المدعو إليها" مما يبدو معه بأنه يفرق بين مفهوم دراما الأفكار ومفهوم مسرحية الفكرة أو (الدعوة) كما

يسميها، غير أنه يعود ليؤكد أن مدلولهما واحد إذ "عادة ما يندرج ذلك كله تحت مدلول مصطلح واحد هو: دراما الأفكار Drama of Ideas"[٣٤].

وهو لم يشر من قريب أو بعيد إلى مصطلح المسرح الذهنى فى قاموسه المسرحى.

وينسب ل.ج . بوتس "المسرحية الأخلاقية التى شاعت فى العصور الوسطى إلى مسرح الأفكار حيث كانت الأفكار المجردة تحل محل الشخصيات"[٣٥].

أما د. فاطمة موسى إذ ترى أنه " برغم أن الفكر وليس الحدث الدرامى. كان قوام مسرح شو"[٣٦]، فهى لا تنسب مسرحه إلى مصطلح من تلك المصطلحات المشار إليها. ولكن د. عبد العزيز حمودة فيما يبدو أنه ينسب ما يتصل بظاهرة تغليب الفكر على العناصر الفنية الأخرى فى النص الأدبى عامة إلى (أدب الدعاية) وهو عنده "نوع من الكتابة يدعو فيه المؤلف إلى آراء وفلسفات بعينها، سواء كانت هذه الآراء سياسية أو اجتماعية أو دينية، وهو وسيلة من وسائل تنوير الأذهان وتوعية القارئ وإثارة اهتمامه بمشكلة أو فكرة معينة"[٣٧].

وترى د. نهاد صليحة فى معرض تقسيماتها للمسرح السياسى أنه "مسرح فكري: وهو المسرح الذى يعرض لعدد من أيديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بعينها".

وهى وإن كان شأن مصطلح (مسرحية الفكرة) عندها كشأنه عند إبراهيم حمادة من أنها (مسرحية دعوة) وذلك فى معرض كلامها عن مسرح كل من "شيلي" و "بريخت" حيث يحاول الأول التأثير على المشاعر لكسب المتفرج لصفه، ويحاول الثانى" مخاطبة عقل المتفرج لإقناعه بدعوته" فإن مسرح كل من شيلى وبريخت هو مسرح تأثير ودعوة فى نهاية الأمر"[٣٨] [٣٩]، لكننى أرى فى ذلك نوعاً من الخلط!! فوسائل العقل، جدلية حجة بحجة ودليل بدليل وفكرة بفكرة وهى نفسها تؤكد ذلك بقولها :"يصبح الصراع صراع وجهتى نظر أحدهما يعرضها الموقف المسرحى التى يتضمن الأيديولوجية المرفوضة والأخرى يعرضها المؤلف من خلال التعليق المباشر والأغانى وحيل أخرى"، وليست تلك وسائل الشعور وأدواته التأثيرية حيث تنقل مركز الصراع وأصداءه إلى وجدان المتفرج لا إلى عقله. وهى تخلط أيضاً تلك المصطلحات حين ترى

"أن مسرح بريخت ينقل مركز الصراع الدرامي من خشبة المسرح إلى عقل المتفرج "ليصبح الصراع صراع وجهتى نظر"، فإن ذلك يدخل فى نطاق المسرح الذهنى وليس مسرح الأفكار الذى يكتفى بعرض وجهات النظر الفكرية على المتلقى، وليس مسرح الفكرة أو الدعوة الذى يلح فيه الكاتب على فكرة ما يحاول فرضها من بداية المسرحية حتى نهايتها.

ويرى إريك بنتلى[٤٠]، أن نظرية شو فى الدراما هى- من الناحية الإيجابية- دفاع عن دراما المناقشات "وهو بذلك يصنف مسرحه ضمن مسرح الأفكار فعندما" رأى شو أن يكتب مسرحية أفكار لم يكن يقصد - بذلك أن يجرد المسرحية من سائر عناصرها الدرامية عدا الحوار الساخر، وإنما قصد على حد تعبيره- أن يستبدل بتكتيك المهاترات البيانية وبالخداع والتغلغل إلى الحقيقة عن طريق المثل العليا، أن يستبدل بذلك كله، استخداماً حراً لجميع الفنون البلاغية والغنائية، التى يختص بها الخطيب والواعظ والمترافع والقوال".

ويرى د. سامى منير[٤١] ، ما يراه د. على الراعى[٤٢] ، حول استخدام الحكيم للحوار الفكرى الشائق ويشارك سامى منير د. العشماوى الرأى حول ما أسماه الأخير انفصال الفكرة فى (الملك أوديب) للحكيم عن الحركة حيث رأى العشماوى أن "هذا أمر طبيعى لأن هذا هو مسرح توفيق الحكيم الذهنى لا الفكرى"[٤٣].

وهنا نلحظ أن د. عشماوى يفرق بين لونين من ألوان مسرح الفكر عند توفيق الحكيم هما المسرح الذهنى والمسرح الفكرى. ويبرر سامى منير توجه الحكيم إلى الذهنية الحوارية الرمزية - حسب تعبيره - إلى طبيعة عمل الحكيم الوظيفية؛ إذ: "يوظف الحكيم طاقاته التحقيقية" كوكيل نيابة قديم، فى دفع (أوديب) إلى اكتشاف كارثة زواجه من أمه"[٤٤] ، بينما يبرر د. عشماوى ذلك إلى "ولع توفيق الحكيم بالفكر" حيث "كان عنده أقوى من التركيز الفنى للمأساة ولكنه شيطان المسرح الذهنى الذى يعشقه توفيق الحكيم "[٤٥].

وما يفتأ سامى منير أن يشير إلى أن مسرح توفيق الحكيم مسرح ذهنى فى تناوله لمسرحية (السلطان الحائر)[٤٦]، فيقول:" نجد الحكيم يجرنا إلى أسلوب التحقيق الحوارى الذى يغلب فيه نزعته الذهنية المنطقية لمناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية"[٤٧].

ويفرق د. عز الدين إسماعيل بين المسرح الفكرى والمسرح الذهنى عن طريق الحوار: "الحوار هو المعول الأساسى فى التفرقة بين المسرحية الذهنية ومسرحية الأفكار فالحوار فى الأولى حوار فلسفى يهدف إلى الكشف عن الفكرة فى ذاتها، أما الحوار فى الثانية فيهتم بالكشف أولاً عن الشخصية، فالحوار فيها حركة بالشخوص نحو الاكتمال خلال مراحل التجربة . أما فى الذهنية فإنه (أى الحوار) حركة بالفكرة التى جئ بالشخصية مقدماً من أجل إبرازها"(٤٨) ، وبذلك يفرق د. عز الدين إسماعيل بين المسرح الفكرى والمسرح الذهنى ولكنه فى الوقت نفسه يوحد بين مصطلحى مسرح الفكرة (الدعوة) والمسرح الذهنى، فهما عنده شيء واحد. وهو فيما يبدو لى متفق مع د. محمد زكى العشماوى الذى رأى (ولع توفيق الحكيم بالفكرة) وذلك بسبب (شيطان المسرح الذهنى الذى يعشقه توفيق الحكيم). والواقع أن الفكرة وإن كانت عند الفلاسفة هى صورة ذهنية إلا أن الفكرة عندما تجتاح النص المسرحى دون غيرها مع توظيفها لكل عناصر كتابة المسرحية فى خدمتها وتوكيدها وانصاع صورتها وحقيقتها دون غيرها، فذلك لا يعطينا الصورة الحقيقية لمفهوم المسرح الذهنى ولا لمفهوم المسرح الفكرى وإنما هى مسرحية فكرة لأنها كتبت لتجسيد فكرة وحيدة معينة سلفاً من الكاتب. وفى تعريف الفكرة idea عند الفلاسفة:

يرى أفلاطون أنها: النموذج العقلى للأشياء الحسية؛ فهو الوجود الحقيقى.

ويرى كانط أنها: تصور ذهنى يجاوز عالم الحس وليس له ما يماثله فى عالم التجربة

ويرى الجرجانى فى (التعريفات): أن المعانى هى الصور الذهنية والتصور: هو حصول صورة الشىء فى العقل"(٤٩).

أما أرسطو وأنصار المذهب الحسى: فهم يرون أن الفكرة هى الصورة الذهنية المستمدة من العالم الخارجى(٥٠)، وهى أيضا ما يتصوره الذهن من الأشياء والمعانى.

ومعنى هذا أن الفكرة صورة فى ذهن متأملها وهى نتاج تفاعل الذات المتأملة مع موضوع من خارجها (تفاعل الذاتى مع الموضوعى أو الذاتى مع الوسط المحيط وهو مادى) وذلك يتوافق مع رأى الماديين الذى بلوره ماو تسى تونج بقوله: "نحن فى الأساس لا ننطلق من الأفكار بل من الممارسة الموضوعية"(٥١).

ولا يبتعد د. سعد عبد العزيز كثيراً عند تفريقه بين المسرح الذهنى ومسرح الأفكار عما رآه كل من العشماوى وعز الدين إسماعيل من دمج لمصطلح مسرح الافكار مع مصطلح مسرح الفكرة وذلك حيث يقول: "ينبغى التفرقة بين المسرح الذهنى عند الحكيم والمسرح الفكرى أو مسرحية الأفكار، فليست مسرحية الأفكار هى ذلك النوع من المسرحيات التى يحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار. وإنما هى تلك المسرحية التى تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع. فليست الفكرة هى الهدف من المسرحية، وإنما هى تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات"(٥٢).

وحيث إن القضية التى وقف عندها هذا البحث هى قضية مصطلح مختلف عليه فى حقل الأدب المسرحى عامة وفى أدب توفيق الحكيم خاصة فإن لرأى صاحب القضية نفسها (توفيق الحكيم) دوراً فى فض الاشتباك حولها، وها هو يصنف ثلاث مسرحيات من تأليفه على أنها مسرحيات ذهنية؛ ليترك للمهتمين بعلم المصطلح الأدبى مهمة البحث والتأكد من شروط الذهنية فى تلك المسرحيات التى عنيها بقوله:" إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن، لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة.. لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى؟!.. أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل: أهل الكهف، وشهرزاد، ثم بيجماليون"(٥٣).

فإذا علمنا أن هذه المسرحيات الثلاث قد عرضت على المسرح المصرى وبعضها عرض على المسرح الفرنسى (شهرزاد)؛ فإن مصداقية الأساس الذى انبنى عليه رأى الحكيم فى وصفها بالذهنية وهى أنها أعمال صالحة للقراءة دون العرض قد انهارت، وعندئذ يقع الباحث فى حيرة تأصيل المصطلح مرة أخرى(٥٤).

تعريف الفكر

الفكر هو مجموعة قناعات نظرية لشخص ما، تعتنقها جماعة ما بوصفها نتيجة توصلت إليها عبر عمليات التفكير والتصور بعد عرضها من ذلك الشخص على تلك المجموعة. وهى قناعات تأتى بعد ممارسة عملية وتأملية ذهنية لعناصر فكرة ما،

بأبعاد تلك الفكرة ودوافعها، وقد تأتى هذه القناعات النظرية بعد الممارسة العملية لنشاط من الأنشطة العملية فتكون تعقيباً نقدياً على ذلك النشاط وأساساً نظرياً لغيره من الأنشطة المناظرة.

ونخلص من ذلك، إلى أن الفكر هو نتاج عمليات النشاط الذهنى لأشخاص متعارضين ومتصارعين عن وعى؛ لأنهم بشر أو صور حية لبشر- كما فى الفنون- وهو سابق على الفعل أو السلوك ولا حق له، ومرتبط به فى كلتا الحالتين. أى أنه ينتج عن عملية تمحيص ذهنية لعدد من العناصر البارزة والمؤثرة فى إطار مشكلة أوقفت عملاً، أو فى إطار البحث عن بداية لعمل ما، أو إطار تقييم لعمل ما.

كذلك يمكننا القول: إن الفكر يحتاج إلى انقطاع عن المادة مع الاشتغال بها وبواسطتها. وقد يكون الانقطاع تاماً وقد يكون جزئياً. فإذا كان تاماً كان التفكير عميقاً، وتنتج عنه قناعة -غالباً- ما تكون سديدة فى حدود مادة التفكير وزمنها ودافعها. ويمكننا القول أيضاً: إن الفكر هو منتهى الوصف لحالة ما أو لظاهرة ما. وهو نتيجة محددة؛ وعلى ذلك فهو قيمة فى ذاته.

حول مصدر الصورة الفكرية

يتم الفكر عن طريق استرجاع عناصر عمل ما، أوشكل ما، أو موضوع ما. وهو لاحق للحس الذى هو الجماع الشعورى السابق، والكامن فى خلية الشعور، مع مقارنة دلالة تلك المشاعر مع هذه من العناصر من حيث الشكل ومن حيث الموضوع، ومقارنتها مع النموذج الأمثل لها من خلايا الإدراك المختزن لدى المفكر.

ويرتبط الفكر بتوصيف حالة عمل أو شكل أو موضوع، أو ظاهرة.. إلخ ... ويشكل نتاج التوصيف العميق لأى منها.

وبديهى والأمر كذلك أن يختلف الفكر عن الذهنية لأن الفكر نتاج الذهنية ويختلف عن القيمة التى هى جزء منه من حيث هى نتاجه، الذى يكون حكماً عليه فى الوقت نفسه. لأن الفكر يقيم ولأن"الفكر مرتبط بالمضمون أو المحتوى "لذلك" يهدف الفكر إلى تحقيق الإقناع"[٥٥]. والفكر تنظيم للتصورات لذلك يرى"لوك" أن الإحساس هو مصدر الفكر" فى حين يرى كانط أن الوعى مصدر الأفكار[٥٦] ، والأفكار عنده،

«تعبير عن ارتباط أسس موضوعية تتحكم فى القدرات.. والأفكار هى علل الأفعال، فالأفعال ظواهر فى حين أن الأفكار هى أسسها الموضوعية».

وفيشته يقول بذلك أيضاً، إذ يرى أن "الأفكار موجهات للعمل" وهى معايير تأخذ بها الكائنات الفاعلة بوصفها ضرورات عملية"[٥٧]، وهو بذلك يعد الأفكار قيماً.

وتأتى الصورة الفكرية من فهم السياق تجريدياً يعتمد على مقدرة السامع وبراعة المؤدى والمؤلف. وذلك ما يؤكده فشته بقوله: "وكل تفكير إذا فهم على حقيقته، إنما يكون استباقاً للتجربة لا يتضح صوابه آخر الأمر إلا بقدرته على الوفاء بحاجاتنا"[٥٨] والفكر يتفاعل مع الفكر بوساطة الفهم أولاً فالإدراك ثانياً.

وفهم السياق يأتى من الملاحظة والموازنة الفورية. وهو أمر يمكن إدراكه باستقبال الصورة اللفظية والمرئية استقبالاً آنيا متصلاً بمجموعة من الأفكار والمعانى القريبة والذكريات المكتسبة، والمتصلة بتجارب المفكر نفسه.

حول أنواع الفكر

والفكر أنواع. فمنه التأملى والفلسفى- وهما نتاج القدرات الذهنية الكبيرة - ومنه الفكر النوعى مثل: الفكر السياسى والفكر الاقتصادى والفكر الاجتماعى وهو فكر عملى. وهناك الفكر الدينى ، وهو فكر كونى- مع أنه ينضوى تحت مسمى الفكر الفلسفى والتأملى. والفكر التأملى مناسب للأعمال الأدبية أو الفنية المقروءة أو المرسومة (المصورة) وهو فى المسرح جزئى؛ فلا وقت للتأمل؛ لأن طبيعة المسرح طبيعة حاضرة وفورية. والتأمل يكون فى جزئية من عنصر أو من مسلك شخصية من الشخصيات، أو موقف يعلق فى وجدان المتلقى ويتم بعد ترك المتلقى للمسرح، حيث انتهى العرض، وعلقت فى ذهن المتلقى صورة أو عبارة أو موقف من المواقف[٥٩].

حول تنوع الفكر فى المسرح

والفكر فى المسرح متنوع وفق تنوع الشخصيات فى المواقف المتباينة التى تميز شخصية عن أخرى، أو تفرق بينها.. وإن تفرع عن فكر المؤلف إلا أنه منفصل عنه عند مؤلفى الدراما الكبار، ولصيق بالمؤلف، منفصل عن الشخصيات- إلى حد ما- فى المسرحيات الفكرية.

والشخصيات المسرحية التى تعتنق فكراً ما، وتتصارع من أجله- مثل شخصيات المسرح الوجودى وشخصيات المسرح الملحمى والتسجيلى- تجسد إرادتها الفكرية أو تحاول ذلك ما وسعها الجهد، حيث يتوافق شرطها الذاتى مع شرط مجتمع الحدث المسرحى الذى وجدت فيه.

وعلى الرغم من ارتباط كل الألوان الفكرية التى تعتنقها الشخصيات وتتصارع من أجل تحقيقها؛ تجسيداً لإرادة كل منها، وعلى قدر عظمة الفكرة التى تحركها وقوة إرادة الشخصية وبنيانها؛ تتجسد إرادة الشخصية، فتثبت جدارة فكرها الذى اعتنقته وصارعت به لتجسيد ارادتها أو إرادة غيرها التى آمنت بها عن قناعة أو بطريقة آلية، وجعلت من الفكر وسيلة أو شعاراً تحتمى به. وتتخذه سلاحاً لتجسيد تلك الإرادة.

حول تعريف القيمة

أما القيمة فهى نتاج عملية فكرية شأنها شأن الفكرة. وهى موقف نقدي من مشكلة أو فكرة أو موقف أو عنصر أو ظاهرة أو شخص. موقف ناتج عن عملية تحليل للظاهرة أو للموضوع أو للشكل أو العنصر الذى توقف الفكر أمامه فأعاده إلى مائدة التفكير مرة ثانية.

وهناك فرق بين القيمة والمنفعة؛ لأن القيمة نفع عام، قد يكون معنوياً أو فيه شق معنوى وشق مادى، ولكن المنفعة هى نفع خاص وذاتى ارتبط فى الغالب بما هو مادى وهو متباعد عما هو معنوى أو أدبى، وهى وقتية.

الفكر .. ذلك المعادل النظرى للنشاط البشرى

وإذا كان الفكر هو نتاج عمليات التفكير الإنسانى عبر تاريخه الطويل، وإذا كان تاريخ الإنسانية متنوع الخبرات، متعدد التجارب؛ فإن الفكر هو آخر مرحلة يمكن أن يصل إليها الإنسان بعد ممارسة التفكير فى خبرة ماضية أو مستقبله أو ماضى غيره وحاضره ومستقبله، ولأن الفكر نتيجة فهو يستدعى عند الضرورة؛ رغبة فى تخطى مرحلة ماضية أو تجاوز الحاضر مع وجود عوائق أو صعوبات، تحول دون ذلك، فتستدعى استرداد الخبرة الإنسانية القريبة من ذلك النشاط الإنسانى النوعى، الذى اتخذ وسيلة أو مركبة للعبور الجزئى أو الكلى نحو المستقبل خروجاً من الماضى أو قفزاً من الحاضر.

إذن فعملية التفكير قد تكون لاحقة لنشاط بشرى حاضر قد تعثر، ويراد له أن ينطلق من جديد. وذلك يعنى أن هذا النشاط البشرى الحاضر قد توقف رغبة فى التفكير؛ تصويباً للنشاط نفسه أو تقييماً له وتقويما.

على أن اكتشاف الخطأ هو نتاج إعمال فكرى أيضاً. وهو أمر لايكون إلا لذوى الخبرة. وفيه استدعاء لخلاصة نتاج فكرى ماض.

وعلى ذلك فإن لفظة (فكر) تعنى (الحل) أو (الجواب) عن تساؤل عويص فرض نفسه دون ظهور صيغة السؤال.. فتوقف نشاط بشرى عن العمل فيه إثارة للعديد من الاسئلة حول قيمته، حول ماذا يراد به، حول نوعيته وكيفيته وسببيته.

وحيثما توجد إجابة عن تلك الاسئلة يوجد رأى محدد حول ذلك النشاط، أى نصل إلى فكرة محددة وواضحة عنه. وعندئذ نطابق بينها بوصفها نتيجة، وبين الفكرة الماضية عنها؛ فنتخلص إلى الجواب أو الفكرة النهائية عن ذلك النشاط.

والفكر بوصفه خلاصة وصفية تحليلية نقدية لنشاط بشرى معين؛ فهو تجريد لذلك النشاط. وهو معادل نظرى له. لذلك فهو سابق للنشاط البشرى المستقبلى وهو لاحق للنشاط البشرى. وهو موقف نظرى من ذلك النشاط. والفكر موقف من شيء أو من أشياء أو من أفعال أو من إنسان أو من نشاط أو من ظواهر وموروثات أو من تقاليد ومعتقدات. وقد يكون الفكر موروثا نظرياً، مكتوباً أو متواتراً. وقد يكون محدثاً أو عصريا.

وإذا كان المعنى هو مجموعة الكلمات التى تتشكل فى جملة قد تكتفى بذاتها وقد تحتاج إلى جملة تالية عليها لتعطى الإثنتين المعنى الظاهر، كما تعطى معنى المعنى- عند تعدد مستويات التلقى- وكانت العبارة مجموعة جمل تعطى عدداً من المعانى المتقاربة أو المترابطة؛ فإن الغرض من ترابط الجمل المعنوية في تلك العبارة هو إعطاء فكرة محددة وواضحة عن أمرٍ ما. وهذه الفكرة يتم الوصول إليها مباشرة فور الوصول إلى فهم هذه المعانى التى تضمنتها العبارة أوالرسالة المقروءة، أو المسموعة، أو المرئية، على اعتبار أن مكونات الضوء واللون والظل والتكوين فى الصورة تعطى المشاهد لها فكرة ما عن هذه الصورة،عن محتواها عن كيفية تركيب عناصرها، عن اتجاه مبدعها الفنان، وذلك عند المتلقى المتأمل لما وراء التكوين من معنى أو أثر معنوى، ونفسى وطريقة إبداعه أو أسلوبه.

حول العملية الفكرية

هى اتجاه الذهن إلى التجربة مباشرة. وهى الترجمة الفورية الجزئية لعناصر جزئية يجمعها إطار واحد أو سياق واحد. فإذا كان ١+١=٢ هو عملية ذهنية بسيطة تترجم حاصل جمع عنصر جزئى هو(١) إلى عنصر جزئى ثانى هو (١) فإن ما نخرج به هو نتيجة أو حل لعملية الجمع البسيطة تلك.

حول العملية الذهنية

يقول كانط: إن الذهن لا يخلق عالمه"وليست مهمته "تشريع قوانين البحث التى تتيح للوقائع الحسية الخام أن تتعايش سوياً فى مجتمع مدنى يضم موضوعات خاضعة للقانون"(٦٠).

إن العملية الذهنية هى اتجاه الذهن إلى الموازنة وإلى المقارنة أحياناً قبل الوصول إلى التجريد. وهى الترجمة الكلية لما هو مركب (مثال) [١٩٠+١٧٥=؟؟؟].

وتحتاج العملية الذهنية إلى نوعية خاصة من المتلقين ممن كانت لهم تجارب تؤهلهم لفهم المعانى المجردة والبعيدة. كما أنها تحتاج لزمن أطول من الزمن الذى تستغرقه العملية الفكرية. ومعنى ذلك- وفق كانط- "أن الذهن البشرى لا يمكن تصوره مرآة سلبية تعكس بطريقة حدسية، الأنماط الكامنة فى الاشياء كما هى ذاتها أو العنصر المعقول فيها، وإنما ينبغى أن ننظر إلى ما نسميه بالذهن على أنه قوة فعالة تقوم هى بذاتها بتشكيل المادة الخام التى تقدمها التجربة الحسية فى نظام شامل من الظواهر المصنوعة فى تصورات"(٦١).

حول الفكر فى المسرح

إن الفكر فى المسرح- من حيث المفهوم - ليس هو المسرح الفكرى، أى أن هذا المصطلح لا يصلح بديلاً لذلك. يقول أرسطو :"إن الفكر فى مسرحية ما يتمثل فى كل ما تقوله الشخصيات وما تفعله؛ ومن ثم فهو يتجلى فى مشاعر الشخصيات، وفى تأملها الفكرى وقراراتها الفعلية، وبهذا يعد الفكر هو المادة الأساسية التى تصاغ منها الشخصية الدرامية"(٦٢)، ولذلك يرى أرسطو أيضاً أن "الفكر- من ناحية أخرى -

يتجلى فى كل ما يقال عند البرهنة على وجود شىء معين، أو على عدم وجوده، أو حيث التعبير عن قضية عامة"(٦٣).

وعلى ما تقدم، فإن الفكر فى المسرح أو فى غيره من الأنشطة الإنسانية" هو كل ما يدل به القائل سواء ليبين حقيقة عامة أو يقرر رأيا"(٦٤) ، "ويندرج تحت تأثير الفكر كل تأثير ينشأ عن استعمال اللغة ويدخل فى ذلك (أ) البرهنة (ب) التفنيد (ج) إثارة الانفعالات (كالشفقة والخوف والغضب وما شابه ذلك) (د) وكذلك جعل الأمور تبدو مضخمة هامة، أو تافهة منتقصة"(٦٥).

تعريف المسرح الفكرى

هو المسرح الذى يعطيك نتيجة المعادلة بين معنى ومعنى آخر.. أى يعطيك مغزى صراع بين مفهومين أو مجردين تمثلا فى شخصيتين أو أكثر. فكل من (أورست) و(جوبيتر) فى مسرحية (الذباب) لسارتر، أو (فلاديمير) و (بوزو) فى مسرحية صمويل بيكيت (فى انتظار جودو) أو (الفرفور) و(السيد) فى (الفرافير) ليوسف إدريس، أو شخصيات مسرحيته (المخططين) أو شخصيات (المهزلة الأرضية) له أيضا أو شخصيات (القاعدة والاستثناء) لبريشت: (الأجير والدليل والتاجر والقاضى) أو شخصية (المتفرج الأول) وشخصية (المتفرج الثانى) فى مسرحية د. ممدوح العربى (البصاصين)(٦٦) ، و(الفلاح) و(إلكترا) فى مسرحية مهدى بندق (ليلة زفاف إلكترا) أو شخصيات (السلطان الحائر) أو (مجلس العدل) أو (شمس النهار) أو (الحمار يفكر) لتوفيق الحكيم. فكل تلك الشخصيات إما أن تنوب عن فكرة أو هى أفكار دبت فيها الحياة الإنسانية، وهى نموذج لفكر كاتبها.

فمسرحية الأفكار إذن تعنى بتصوير تقابلات فكرية ذات أسس تنتمى إلى مجال البرهان أكثر منها إلى مجال الطبع لتؤدى إلى اقتناع معرفى فردى يطابق المحصلة المعرفية لكل متلق لها (متفرج)، وما الشخصية فى مسرحية الأفكار سوى فكرة لا تعرف بعد أنها الغاية القصوى للحياة؛ لذلك فإن الأفكار فيها تدخل فى صراع جدلى مع بعضها البعض حول موضوعات متعددة وذات صلة يؤدى إلى كشف الحياة الفكرية فى حيز أو وسط ما. فهو صراع فكرى فى ذاته، بعكس مسرح الفكرة الذى هو صراع الفكرة من أجل ذاتها لتحقق ذاتها؛ لذلك فإن الأفكار فى مسرحية

الأفكار تكون بدايتها توكيدية مستندة إلى سلطة خارجية (موضوعية) تنتهى إلى نهاية ذاتية لا تعترف بأى سلطة خارجة عنها، إنما السلطة هى سلطة الفكرة فى ذاتها.

والفكرة بذلك - كل فكرة - تبدو كشخصيات أيديولوجية (دوجماطيقية) ينافح بعضها البعض وينطبق عليها قول"فشته" عن صاحب المذهب العقلى حيث: "يسلم مقدماً بعالم خارجى لأشياء فى ذاتها يفترض أن على أفكارنا مطابقتها"(٦٧)، ومعنى ذلك أن الأشخاص فى مسرح الأفكار هى جزر فكرية عزلاء فى البداية تتقارب بفعل الصراعات الفكرية ثم تعود إلى العزلة كما بدأت (راجع مسرحية شمس النهار) وهى فى مسرح الحكيم الفكرى عبارة عن نزعات عقلية توكيدية منعزلة ما تلبث أن تصبح فى النهاية مجرد نزعات مثالية، تقوم على الشك لتنتهى إلى اليقين (راجع السلطان الحائر وأهل الكهف) وبمعنى أخيراً، فإن شخصيات مسرح الأفكار والمسرح الذهنى عند الحكيم تبدأ ثورية وتنتهى محافظة أو أسوأ من ذلك هى شخصيات (فشتية: نسبة إلى فلسفة فشته).

وما الأفعال فى هذا اللون من المسرح، سوى ظواهر والأفكار هى أسسها الموضوعية التى تحل محل الأفعال. الفكر يؤثر على الفكر وليس على الفعل الذى هو خاضع للفكر وليس للتجربة الحسية وهى من ناحية ثانية تحاور أفكار (فكر المتلقى).

ولسوف نقف عند بعضها بالتحليل وقفة مناسبة، بعد تعرفنا على مفهوم الذهن ومفهوم المسرح الذهنى، وعلاقته بالمسرح الفكرى، وكذلك قيمته فى الحركة المسرحية وفى الحركة الثقافية بشكل عام.

تعريف الذهنية

هى عمليات فكرية ينشط فيها التصور المرحلى وصولاً إلى قناعات فكرية فردية ذاتية (تخص المتصور دون غيره) حول موقف أو قضية أو ظاهرة فيها تركيب. وهى قضية مختلف عليها خارج عقل المفكر المتصور. ولا يحسم هذا الخلاف إلا عن طريق التصور الذهنى لدى الشخص نفسه - سواء فى حالة الإرسال أو فى حالة التلقى- وهو عندما يصل إلى نتيجة لهذا التفاعل الذهنى يخرج لنفسه أو لنا فكرته عن موضوع الخلاف، وبذلك تنتهى الذهنية وتبدأ الفكرية، حيث يستخدم نتاج عملية الذهنية الذى يشكل مادة للمناقشة أو الجدل الحوارى حين يظل فى داخل إطار

المجردات، ولكنه حين يتفاعل مع المشاعر فينتج أفعالاً وردود أفعال يصبح فكراً دراميًا. إذن فالعملية الذهنية محققة للفكر نفسه، وهى معمل الفكر. فـ" الفعل فى الدراما لا يدل على الأفعال والأحداث التى تشكلها المواقف فحسب، ولكن يتضمن أيضاً العمليات العقلية والدوافع النفسية التى تكمن خلف السلوك الظاهر أو التى تنشأ بسببه"(٦٨).

ويقول أرسطو:"إن الفكر هو العنصر الذهنى الذى يتدخل فى كل التصرفات التى نصفها- تبعاً لمواضعاتنا- بأنها معقولة -أو غير ذلك- والذى من خلاله تستطيع الشخصية أن تجعلها تعبيراً ظاهرياً محسوساً"(٦٩).

ومعنى هذا أن الفكر يكون حكما على التصرفات وأنه يأتى عن طريق العمليات الذهنية.

فى تعريف المسرح الذهنى

هو المسرح الذى يعطيك طرفى المعادلة بين معنى ومعنى آخر ولا يعطيك المعنى نفسه بشكل مباشر.. أى يترك لك إيجاد النتيجة. يعطيك عناصر الصراع بين مفهومين دون المغزى من وراء ذلك الصراع؛ إذ يترك لك الاجتهاد فى الكشف عن ذلك فى كل صورة أو حدث باستخدام ذهنك فى عمليات تفكير متلاحقة تبعاً لتلاحق الصور المعروضة على ذهنك.

وتتم عملية التفكير فى المسرح الذهنى على مراحل عند الشخصيات، وعند المتلقى أيضاً؛ لذلك تفشل عروض المسرحيات الذهنية جماهيرياً، على حين تكون ممتعة لقارئها. ذلك لاعتمادها على تصور المتلقى دون أدنى مباشرة للمبدع لتحرير عناصر الصورة وتجريد جوهرها، بعكس المسرحية الفكرية التى يباشر المبدع تصوير خلاصة الصور أو الفكر المجرد، أى يعطى خلاصتها فى فكرة مجردة. فالمسرح الفكرى يصور الفكر فى صراعه مع الفكر على نحو تجريدى. والمسرح الذهنى يترك للمتلقى تصور المغزى من خلال معطيات عناصر الصورة - مجرد عناصر الصورة فقط - فى تشابكاتها الصراعية. والمسرح الذهنى يعطى المتلقى أشباها مضادة للصورة المعطاة أو متوافقة معها؛ أملاً فى مقارنة الصور المعروضة بتصورات مقابلة لغير موجود يستدعى عن طريق الذاكرة التخيلية للمتلقى، وذلك بوضع المتلقى فى وضع المتردد فى قبول

الصورة المعطاة وتمحيصها تمحيصاً عقلياً وعرضها على ما يقابلها فى ذهنه، وهو تردد ناتج عن تعارض ميوله الطبيعية مع شعوره بالواجب: (راجع شهرزاد والسلطان الحائر وبيجماليون وبنك القلق لتوفيق الحكيم) حيث تتشابك الصور العقلية الخالصة (الكامنة فى الذهن) مع الصور العملية (الكامنة فى الإرادة) - وفق كانط- لذلك فإن المسرح الذهنى يعنى بعرض صور سابقة على التجربة البشرية ويعرض صوراً صراعية تستمد مرجعيتها من مقارنتها بأدلة ذهنية إذ لا دليل على صحتها سوى بالأدلة الذهنية أو يعرض صوراً كمونية متداخله مع صور ظاهراتية. حيث تكون الضرورة منفصلة عن المظهر فالتفكير مجرد مظهر للوجود الإنسانى للشخصية المسرحية وهو وجود لا يخرج عن حدود الذهنية وذلك عكس الوجود الفكرى فى مسرح الأفكار حيث ترتبط الضرورة بالمظهر ويكون التفكير ضرورة حياتية إذ يرتبط بوظيفة ما على الفكر يقع عبء أدائها، فالفكر (علّه) والفعل (معلول) والعلل فى مسرح الأفكار تحل محل المعلولات أى أن الأفكار: الشخصيات علل تحل محل الأفعال: المعلولات،- إذا أخذنا بفلسفة كانط -.

فى تعريف المسرح الدرامى

وهو مسرح يعطيك نتيجة المعادلة من خلال طرفى المعادلة نفسها، أى يعطيك جوهر التفاعل الصراعى بين عاطفتين فاعلتين فى حضورهما جنباً إلى جنب مع حضورك للمتلقى فى مشاركة وجدانية أو اندماجية. تؤدى إلى التطهير، وفق نظرية المحاكاة الأرسطية.

فى تعريف المسرح الملحمى والتسجيلى

وهو مسرح يعطيك عناصر الصراع بين مفهومين، وجوهر هذا التفاعل الصراعى وعلاقاته ومسبباته ومغزاه، فى حضور متبادل بين ممثلى هذه المفاهيم ومصورى جوهرها وبين المتلقى فى مشاركة عقلية أو حيادية- وفق نظرية التغريب الملحمية.

بين المسرح الفكرى والمسرح الذهنى

انتهيت فيما سبق إلى أن الذهن غير الفكر، وأن الذهنية هى تجسيد الفكرة فى المخيلة قبل تجسيدها كلاماً أو لغة على الورق أو تجسيدها حركة لفظية أو جسمية فى الصورة السمعية أو فى الصورة المرئية أو التشكيلية فى ذهن المتلقى.

والفكرة ليس مصدرها العملية الذهنية. وإنما تكون العملية الذهنية تجسيداً للفكرة فى عقل المفكر ذى الخيال، قبل أن تظهر الفكرة فى شكلها النهائى للعالم الخارجى (اللآخرين) عند المفكر في حالة إرسال الفكرة، وعند المفكر فى حالة استقبال الفكرة على نحو تجريدى، أو مبهم، أو بعيد التركيب. يقول د. إبراهيم حمادة فى شروحه لفهم أرسطو لطبيعة اللغة الشعرية:" واللغة الشعرية الأميز، وهى التى تبنى فى ذهن المتفرج المسرحى صوراً فنية موحية"(٧٠)، فاللغة الشعرية الأميز عرض لمقولات أو صور ذهنية ليتأملها المتلقى العقلى ويطابقها باستدعاءات ذهنية؛ ولذلك فهى الأكثر تميزاً عن غيرها من المستويات اللغوية؛ لأنها تعتمد على شاعرية الصراع الفكرى فى الصورة، ذلك الذى يستدعى الحدس عند المتلقى بالمكان والزمان الشبيه بالمعطى لهما فى الصورة الشعرية.

وعلى ذلك فإن العملية الذهنية هى عملية تجسيد للفكرة فى الإرسال أو فى الاستقبال بتحويلها إلى صور على شاشة خيال المفكر المتأمل أو معنى مدرك.

الصورة الذهنية

وفى ذلك يقول حامد عبد القادر"أما الصور الذهنية المقيدة بالإحساسات البصرية فهى صور تنشأ عن رؤية الكلمات نفسها أو تصحبها؛ ذلك أن الإحساس بالكلمات إحساساً بصرياً لا يحدث وحده دائماً، بل يصحبه أو يعقبه مباشرة فى غالب الحالات حضور صور ذهنية معينة، يشتد ارتباطها برؤية الكلمات بحيث يصعب فصلها عنها، وتعتبر هذه الصور ظلالاً للإحساسات أو من مخلفاتها التى تخلفها وتبقى فى الذهن حتى بعد انقضاء الرؤية(٧١) ، ويؤكد حامد عبد القادر- حتى صدور كتابه هذا فى فبراير١٩٤٩ - أنه لم يستطع أحد حتى الآن أن يعلل هذه الظاهرة النفسية تعليلاً علمياً دقيقاً"(٧٢) ، ثم يفرق بين الصور الذهنية وبعضها البعض إذ منها: "الصورة الصوتية، أى صوت الكلمة الذى يرن فى أذن العقل حين يقع البصر على الكلمة، ثم الصورة الذهنية النطقية أى ما يستحضره الخيال من حركات اللسان والشفتين والأسنان، تلك الحركات التى تحدث في حالة ما إذا نطق الإنسان بالكلمة. وتسمى الصور الصوتية والصور النطقية معاً بالصور الذهنية اللفظية، لاتصالها بالألفاظ لا بالمعانى"(٧٣).

إذن فالصور الذهنية صور تتوارد على الذهن (طبقاً لتداعى المعانى) لذلك تكون منها" صور معنوية ترابطية" "تتوقف غزارتهاأو قلتها على تجارب السامع أو القارئ فقط"(٧٤).

والصورة الذهنية قد تكون حرة وقد تكون مقيدة أما الصورة الذهنية الحرة فى فهم حامد عبد القادر "فيراد بها تلك الصور التى لا علاقة لها برسم الكلمات، ولا بصوتها ولا بحركات النطق بها، وإنما هي صور تنشأ فى الذهن عند قراءة تلك الكلمات"(٧٥)، وهى ماثلة- من وجهة نظرى- فى قول المتنبى:

"نامت نواطير مصر عن ثعالبها   حتى بشمن وما تفنى العناقيد"

فقراءة هذا البيت تعطينا ثلاث صور:

أ) صورة لفظية: لا تمكننا من ترجمة المعنى ترجمة تصلنا بالمغزى. لذلك نستدعى عن طريق الذهن الصورة الثانية.

ب) الصورة المعنوية الضمنية: لنحاول الوصول إلى المعنى المتضمن فى الصورة الشعرية التى تشكل منها بيت المتنبى.

ولكن ترجمة المعنى الخفى، وهو أن حراس مصر قد تغافلوا عن اللصوص حتى أن اللصوص سرقوا ما فيه كفايتهم وزيادة؛ مع أن خيرات مصر كثرة ولا تفنى. أقول إن المعنى الخفى لا يعطينا المغزى من وراء الصورة الشعرية، حتى بعد ترجمتها إلى معنى إلا باستدعاء الصورة المعنوية الترابطية. حيث يكون علينا أن نربط بين الصورة المعنوية الخفية ومواقف الحكام الذين ينامون عن حفظ النظام وإقامة العدالة الاجتماعية. وهو أمر يتحقق بتصور معادل بشرى لل "نواطير" ومعادل معنوى، بشرى لـ "ثعالب" مصر، ومعادل دلالى يوافق ماسبق لـ"العناقيد" التى لا تفنى وربط هذه المعادلات المعنوية بدلالة اجتماعية: وهى فساد الحكام.

فالفكر إذن..ترجمة فورية لمعانٍ صريحة ومواقف عقلية مترابطة، كما كان الشعور ترجمة حسية فورية للمحسوس.

فى حين أن مرحلة الذهن سابقة للترجمة الفكرية، مرحلة تمهيدية لها، حالة من التجريب لفكرة من الأفكار عن طريق ترجمتها فى مخيلة المفكر المتأمل إلى صور

تجسيدية أولاً تمهيداً لصدورها على فكرة خارج حدود الذهن، أى خروجها أو ولادتها في العالم الخارجى... يقول حامد عبد القادر:"إن الصور الذهنية التى تتبادر إلى ذهن القارئ أو السامع حين تقع عيناه على الكلمات ليست هى المقصودة بالذات، وإنما هى وسيلة لشيء أو أشياء أخرى هى التى يريد الشاعر أو الكاتب أن يشيرها فى النفوس(٧٦) ، على ذلك يمكننا التفريق بين مصطلحى (المسرح الفكرى) و(المسرح الذهنى):

المسرح الفكرى

اصطلاحياً: المسرح الفكرى يغلب الأفكار على عناصر الفرجة. يتوجه إلى مباشرة الإقناع، دون التعويل كثيراً على عناصر الإمتاع بالفرجة عن طريق الصور الحركية أو المرئية. وهو يحقق ذلك عن طريق الأشخاص الذين ينطلقون فى الصراع بوصفهم مجسدين لأفكار متعارضة، أو نواباً عن أفكار نقيضة لبعضها البعض ، إذ يتخذ شكل الصراع عندهم شكل الحصانة وراء فكرة شخصية تتحصن بفكرة، أو تتحرك بطاقة الفكرة، وليس بطاقتها البشرية الذاتية. فالدافع يأتى للشخصية فى المسرحية الفكرية من خارجها وليس من داخلها. غير أن الفكرة لا تحتاج من متلقيها قارئاً كان أم مشاهداً أن يعمل ذهنه فى فك التركيب فى معانيها ورموزها. فهى لا تجهده بالتأمل أى لاتستغرق زمنين فى عملية ترجمته لها.. فزمن أدائها باللفظ أو بالحركة أو بهما معاً هو نفسه زمن ترجمة المتلقى لها، حيث تصله الفكرة فور صدورها. فهى حينئذ تحقق الاتصال العقلى بين المرسل والمستقبل أكثر مما تحقق الاتصال الوجدانى- تبعاً لاقترابها من عنصر الفكر وابتعادها عن عنصر الفرجة والشعور،وتبعاً لهدفه فى تحقيق الإقناع على حساب الإمتاع، أو تحقيق الإقناع عبر الإمتاع أو تحقيق الامتاع على حساب الإقناع. والفكر عند أرسطو لصيق بالمنطق لهذا نراه يلفت القارئ لذلك بقوله"أما فيما يتعلق بالفكر فلنرجع إلى ماقلناه عنه فى بحثنا "فن الخطابة" أن طبيعته تدخل فى هذا الفرع"(٧٧).

على هذا، فإن مسرح الأفكار هو المسرح الذى يجادل فيه الفكر فكراً آخر، جدالاً علنياً مباشراً وليس هو المسرح الذى يستخدم الأفكار فى التهيئة والتمكين لفكرة معطاة (مسرح الفكرة أو الدعوة). حتى وإن استعان الكاتب فى ذلك بعدد من الصور

أو الأفكار ذات الطبيعة الذهنية فى حدود ضيقة فى إطار التلاعب بالأفكار بحيث لا يستغرق ذلك من المتلقى ترجمة الصورة عن طريق التأمل زمناً تاليا لزمن إرسالها.

المسرح الذهنى

اصطلاحاً: إن الصورة في المسرح الذهنى مختلفة كل الاختلاف، إذ يكون على ذهن المتلقي للمسرحية الذهنية أن يحول الصورة اللفظية والمرئية الترابطية إلى صورة معنوية ضمنية عن طريق مخيلته أولاً- وهذا يستغرق زمناً- ثم عليه بعد ذلك أن يترجمها إلى فكرة جلية وواضحة (صورة معنوية صريحة) يمكن أن يتخذ موقفاً على ضوئها؛ أى أن المسرح الذهنى يستدعى من المتلقى أن يكون متأملاً. أى يترجم لنفسه الفكرة فى عدد من الصور: ثم يختار منها الصورة الأنسب للمفهوم أو للموقف أو للتعبير، حتى يتسنى له أخذ موقف فكرى محدد منها. وذلك يحتاج منه إلى زمنين لا زمن واحد وذلك لا يناسب المسرح لطبيعته حيث الحضور المشارك شعوراً (المسرح الدرامى) ووعيـاً (المسرح الملحمى) على ذلك يمكن القول إن مسرح الأفكار قابل للعرض والمشاهدة حتى مع ضمور عناصر الإمتاع فيه، واطراد عناصر الفكر والتجريد والرمز الناتج عن اللغة الكلامية لا المرئية. وإن الشخصيات فى المسرح الفكرى تصنع الفكرة أمام الجمهور، تجسدها أو تشخصها أو إن شىءت قلت الأفكار تتجسد شخصيات أمامك، وفى ذلك يكون الإمتاع. والشخصيات حين تلقى بالفكرة أمامك بوصفها نتيجة؛ فهذا بعيد عن الإمتاع، حيث يكون من الممكن ترجمتها ترجمة فورية؛ وذلك هو مسرح أفكار الشخصيات أو على الوجه الدقيق مسرح الشخصيات الأفكار.

أما المسرح الذهنى فهو مسرح أفكار المتلقى حول ما يعرض عليه؛ لذلك فإن الصورة المركبة فيه تترجم عبر ذهن المتلقى إلى فكرة . وتختلف ترجمة ذهن عن ترجمة غيره مع أن مكونات الصورة الذهنية الترابطية واحدة من حيث إرسالها ولكنها متعددة من حيث استقبالها عبر أذهان المتلقين. فالشخصيات تشكل الصورة الصوتية أو التعبيرية فلا تعطى معنى واضحاً ولا تعطى فكرة واحدة وإنما يكون على المتلقى تجسيدها ذهنياً ثم ترجمتها إلى معنى صريح بعد مقابلة الصورة بمعادلها الموضوعى عند تمام تحليل عناصر تركيبها فى مخيلة المتلقي. وهى عملية ذاتية وليست متوحدة الاستقبال، من هنا يتوهج المسرح الذهنى بالقراءة مثل الرواية ولا يتوهج بالعرض الجماهيرى المجسد.

وعلى هذا، فإن المسرح الذهنى أنسب للقراءة منه إلى العرض؛ لأنه يحيا بالتأمل مما يستلزم زمناً لترجمة عباراته اللفظية أكثر من الزمن الذى تستغرقه ترجمة العبارة المسرحية ترجمة فورية حية بحيث تصل إلى المتلقى فور أداء المؤدى لها. على حين أن ترجمة العبارة المسرحية الفكرية تكون فورية إدراكية. والفرجة تنحصر فى المسرح الذهنى فى مخيلة المتلقى بالقراءة أو بالاسترجاع ومراجعة الصورة، ولذلك فإن الفرجة تتعدد وتتباين بتباين خيال المتلقى. على حين أن الفرجة فى المسرح الدرامى تكون جماعية شبه متوحدة - حسياً- وهى فى المسرح الملحمى فرجة جماعية إدراكية ثم حسية فى آن واحد.

وعلى ضوء ماتقدم يمكن القول: إن مسرح (سارتر ومسرح بريشت وإبسن وعددا كبيراً من مسرحيات الحكيم وشو) ليست مسرحيات ذهنية بل هى على أكثر تقدير مسرحيات فكرية أو مسرحيات دعوة.

ولئن تخللت بعض الصور اللفظية فى مسرحياتهم صوراً ذهنية ترابطية، فليس معنى ذلك أن هذه المسرحيات مسرحيات ذهنية ولكنها مسرحيات درامية أو ملحمية أو فكرية فيها بعض الصور الذهنية الترابطية.

دراسة تطبيقية حول مسرح الفكر ومسرح الذهن

ولا يتبقى بعد حل إشكالية المصطلح الملتبس إلا أن ننتفع به فى تحليل نماذج مسرحية حيث نطبق ذلك على بعض نصوص مسرحية ليوسف إدريس ولتوفيق الحكيم ولمهدى بندق ولمحمد سلماوى ولألفريد فرج ولألبير كامى.

دراسة تطبيقية على مسرح الفكر ومسرح الذهن

أولاً : وقفة منهجية بإزاء اللامنهجية فى دراسة النص المسرحى: تتضارب الآراء حول مسرحية "شهرزاد لتوفيق الحكيم" إذ إن هناك من ينسبها للاتجاه الفكرى. وهناك من يرى أنها مسرحية ذهنية.

ولكن الغريب كل الغرابة أن تجد باحثاً لا ينسب (مسرحية شهرزاد) تلك لشيء من هذا أو ذاك ، إذ يراها قمة الجمال أو ماشاء له أن يعتبرها[٧٨]، دون أن يدخل ذلك

ضمن النقد فى أقل القليل منه. ويصبح غريباً تجاهلنا لمثل تلك العموميات فى الرأى، بمعنى أننا لا نستطيع أن نمر مرور الكرام، ونحن نغض الطرف عما جاء فى كتاب جامعى مقرر فى كليات (آداب الإسكندرية، وآداب طنطا ورياض الأطفال) حول مسرحية (شهرزاد) للحكيم:"هذه الدراسة أمام عمل بالغ الأهمية، شديد الأسر هو شهرزاد لتوفيق الحكيم التى تعد فى رأينا-عملاً مسرحيا من الطراز الأول يرقى إلى أرقى ما يمكن أن يرتفع إليه النص المسرحى من مستوى. وعندما نقول (النص المسرحى) فإننا لا نعنى شكلاً ثابتاً له. ولاعبرة لما ترمى به هذه المسرحية من اتهام بـ"الذهنية" وما إليها وهو أمر سنناقشه هنا- فالمهم فى العمل الفنى ليس التصنيف، الذى يوصف به من واقعية أو كلاسيكية أو رومانسية أو غير ذلك، إن الشىء الجوهرى هو أن يكون العمل الذى بين أيدينا فناً، أى أنه يشع بالعبقرية والتوهج والتواؤم التام بين أجزائه المختلفة، وهذا ما وصل إليه توفيق الحكيم فى (شهرزاد) التى تعد -على حد تعبير إسماعيل أدهم-"قطعة من الفن الخالص وآية ما أخرجه الحكيم"(٧٩). وتثير هذه المقدمة عديداً من تساؤلات الباحث المسرحى. وقبل أن نتعرض لها بالتفنيد نترك الكاتبة نفسها لترد على زعمها بانتفاء "الذهنية" من مسرحية (شهرزاد) إذ تقول: "فإن هذا العمل لا يزال ليومنا هذا عملاً مقروءاً يصل إلى جمهور الناس عن طريق صفحات الكتاب وربما يطول المدى كثيراً قبل أن يبرز على خشبة المسرح فى الصورة التى تمنى الحكيم أن يراه فيها، وإنما نسجل ذلك دفاعاً عن النزعة الذهنية"التى أطلقت على "شهرزاد" الحكيم، كما أطلقت على أعمال أخرى له مثل" أهل الكهف"و"الملك أوديب" و "بيجماليون"، فهل عيب على الفنان المسرحى أن يبدع فى نمط صعب لا يقوى عليه إلا الأفذاذ من الكتاب؟"(٨٠).

وتضيف الباحثة أيضا حول اتجاه المسرحية الذهنى:"أن "شهرزاد الحكيم" عمل مثير من كافة الوجوه، وفيه ما يمثل نضج هذا الكاتب العبقرى على أتم وجه، وفيه أيضاً ما يمكن أن يصور تكوينه الذهنى وسماته الشخصية ولكن على نحو غير مباشر"(٨١).

إذن، فهذان اعترافان بأن شهرزاد مسرحية ذهنية على الرغم من شبهة نفى ذلك فى بداية دراسة الكاتبة نفسها؛ وعلى الرغم من تصريح الحكيم نفسه بذلك فى مقدمة (بيجماليون) على أن الكاتبة ما فتأت تردد أن مسرحية (شهرزاد) للحكيم لم تبرز

على خشبة المسرح حتى الآن. ولكن "هذا العمل الذى لم يقدر له أن يقدم فى بلادنا على خشبة المسرح حتى الآن، ولكن ها هو الكتاب: صفحاته تموج بالألق والحس والولوج إلى أعماق الأعماق"[٨٢].

والحقيقة هى عكس ذلك تماماً.. لأن مسرحية (شهرزاد) للحكيم عرضت على خشبة المسرح القومى بالقاهرة بإخراج (فتوح نشاطى) وبطولة سميحة أيوب وعمر الحريرى الذى مثل دور (العبد) وشاهدتها بنفسى فى الستينيات على مسرح سيد درويش بالإسكندرية. ولكنها لم تلق النجاح الجماهيرى لطبيعتها الذهنية و(للألق والحس والولوج إلى أعماق الأعماق) بتعبير الباحثة نفسها، كما أن كرم مطاوع أعاد إخراجها على المسرح القومى بالقاهرة بطولة سناء جميل ومحمد السبع.

والذهنية فى مسرحية(شهرزاد) كامنة فى مادة شخصية" شهريار" بطلها؛ فهو منذ بدايتها- بنص كلام الباحثة:"مشغول مهموم بالبحث عن الحقيقة بل أكثر من ذلك أن شهريار متهم بالجنون؛ لأنه يقضى الساعات منفرداً بعيداً عن مخدع شهرزاد يتأمل فى الكون فى محاولة للوصول إلى المعرفة وإلى سر الحياة"[٨٣]، فإذا ما انتهيت من إثبات "شهرزاد الحكيم" ضمن قائمة المسرح الذهنى بنص كلام الباحثين نفسيهما، فإننى أقف عند عدم اعتدادهما بالتصنيف:" فالمهم فى العمل الفنى ليس التصنيف الذى يوصف به من واقعية أو كلاسيكية أو رومانسية أو غير ذلك، إن الشىء الجوهرى هو أن يكون العمل الذى بين أيدينا فناً، أى يشع بالعبقرية والتوهج والتواؤم التام بين أجزائه المختلفة".

وإذا سلبنا التصنيف الأدبى والفنى دوره فما قيمة الدراسات الأدبية والفنية أو النقدية؟ وما الذى يدرس فى كليات الآداب وفى كليات الفنون سوى المصنفات من حيث تاريخها واتجاهاتها ونقدها بتحليل الأعمال الإبداعية: كيفيتها وسببيتها وصولاً إلى مصنفها الفنى؟ مروراً بأسرار الإبداع؟ وما هى وحدة القياس تلك مالم تكن هى الاتجاه الأدبى أو المدرسة الفنية أو النظرية النقدية، تلك التى يعدها د.شوقى ضيف (قانون العمل الأدبى)[٨٤] ، وما قيمة دراسة تاريخ الأدب وتاريخ الفن إذا أهملنا التصنيف الأدبى والفنى؟ وأى قيمة يمكن استنباطها من الإبداع الجديد مالم تُقس بالمقارنة أو بالموازنة مع الإبداع القديم مع الاسترشاد بتطوره وملابساته وتبادلية خصائصه الأسلوبية وبنيته فكيف يكتشف ذلك كله بلا نظرية ولا منهج ولا مصطلح

ولا حياد وما قيمة العلم إذن؟؟! وعوامل التأثر والتأثير فيها ؟ وأى علم يختص بهذا غير تاريخ ذلك الفرع من الفنون. وأى فرق يكون بين حكم الباحث الأكاديمى، والحكم الانطباعى لأى متلق محدود الثقافة.

إن كل واحد يمكنه أن يصف عملاً ما بأنه:" عمل بالغ الأهمية شديد الأسر" ويقول عن مسرحية ما أنها "تعد فى رأينا- عملاً مسرحياً من الطراز الأول يرقى إلى أرقى ما يمكن أن يرتفع إليه النص المسرحى من مستوى". لكن الناقد والباحث لايلقى كلامه عن انطباع، ولكن كلامه يكون منهجياً كاشفاً للعمل الإبداعى موضع الحكم. وحين تطلق الباحثة على ما تكتب صفة "الدراسة" فإلى أى حد يصبح ما يكتب" دراسة" إذا ما أطلقت المفاهيم من عقالها وتركت على غير إرادة من سائسها بلا أعنة: "وعندما تقول الباحثة "النص المسرحى فإننا لا نعنى شكلا ثابتاً له "فكيف يكون النص المسرحى نصاً مسرحياً دون أن يكون له شكل ثابت؟ وكيف يدرس شكل لاثبات له. كيف نقيس شيئاً غير ثابت بمقياس منهجى أى بمقياس ثابت؟ إلا إذا كان القصد أن النص المسرحى تعبير غير نهائى على اعتبار أنه يكتب ليعرض بالأداء. إن المفاهيم غير واضحة!! ألا يدل لفظ "نص مسرحى"و "عمل مسرحى" على الشكل الثابت؟

من كل ما سبق تتضح أهمية المنهج، وحتى لايخلط دارس أو باحث بين المناهج على نحو ما رأينا فى كتاب للباحثة نفسها، حيث لا ترى فرقاً بين (العبثية والملحمية) والسيريالية.. إلخ)، مما ينفى وجود فوارق بين إبداع الاتجاه العبثى وإبداع الاتجاه الملحمى وإبداع الاتجاه الداداوى الذى تطور فأصبح سيريالياً. ولا نقول نفى وجود فوارق بين عمل إبداعى لكاتب مثل يوجين يونسكو مثلاً وعمل إبداعى آخر له ونضع كل الإنتاج الإبداعى فى سلة واحدة.

إن العبثية نفسها تتجه عند يونسكو غير توجهها الأسلوبى عند بيكيت وعند أداموف وجارى وكامى كما أن العبثية فى المسرح الأمريكى مغايرة من خصائصها الأسلوبية عن عبثية إدوارد ألبى فى أمريكا، من هنا لا يجوز لباحث خلط أوراق المدارس الفنية حتى لا يختلط القياس على نحو ما رأينا، مما ينفى عن الدراسة صفة العلم.

شهرزاد بين الاتجاهين الفكرى والذهنى

تحرير الصورة الذهنية

فى نص مسرحية "شهرزاد"

يمكنناالآن-على ضوء ما مهدنا من تنظير يفرق بين مسرحية الفكرة والمسرح الفكرى والمسرح الذهنى- أن نجتهد فى تحرير الصورة الذهنية فى نص مسرحية"شهرزاد" للحكيم وتسهيلاً لذلك وجدت أنه من المناسب الانطلاق من حكم كلى لكل فقرة من الحوار أو الموقف الذى انبنى على الذهنية ثم أثبت نصه وأحلل شيئاً منه.

وإذا نظرنا إلى شهرزاد على أنها رمز للجسم أو للمادة ونظرنا إلى شهريار على أنه رمز للروح يمكننا استنتاج ما يأتى:

١- فكرة تقيد المادة بالمكان والزمان

"شهرزاد: أما كنت تذكرنى أثناء السفر؟

شهريار: ما ذكرتك إلا ساعة الرحيل وساعة الوصول.. أما فيما بينهما فما كنت أعيش إلا فى الزمان والمكان المحيطين بى.."

٣- فكرة تفكير المادة لنفسها قبل فنائها

"شهرزاد: نسيتنى؟

شهريار: نسيت كل ماضىّ وخلته حلماً ماصب أبداً فى حقيقة
وسرعان ما اتخذت حياتى شكل ما احتوى جسدى من زمان ومكان...

شهرزاد: كالماء يتخذ شكل الإناء..

شهريار: (فى قنوط) أولست كالماء ياشهرزاد؟.. سجيناً دائماً كالماء؟..
نعم .. ما أنا إلا ماء .. هل لى وجود حقيقى خارج ما يحتوى جسدى من زمان ومكان.. حتى السفر أو الانتقال إن هو إلا تغيير إناء بعد إناء. ومتى كان فى تغيير الإناء تحرير للماء..

شهرزاد: ليس السفر ياشهريار ما يحرر جسدك"(٨٥)

تحرير المغزى من الفكرتين السابقتين فى نص الحوار

انطوى الحوار فى الموقف شبه النقاشي بين شهرزاد وشهريار على فكرتين. وهما (فكرة لنفسها) فالمادة فى الفكرة الأولى هى نفسها (فى نفسها)، وهى فى الفكرة الثانية (لنفسها) هى فى الفكرة الأولى تصف نفسها، وفى الفكرة الثانية تفسر نفسها. والوصف تبرير والتفسير بداية خروج عن الحال الموصوف الذى هو الأساس النظرى للتغيير.

الفقرة الأولى من الحوار تعطينا علاقة الشكل (شهريار) بالشكل الأكبر الذى يحويه (المكان والزمان)، والفقرة الثانية من الحوار تعطينا علاقة الشكل بالمحتوى: المادة بالروح لذلك فالفكرة الأولى وصفية أما الثانية فهى تحليلية- تفسيرية.

ونستخلص من مقارنة الفكرة الأولى بالفكرة الثانية فى هذا الموقف الدرامى النقاشي المغزى: (أن مجرد انتقال المادة المكانى والزمانى لا يحررها).

تحرير القيمة الدرامية فى النص

إن استخلاص ذلك المغزى لم يكن شيئاً سهل المنال، حيث تأسس هذا الاستخلاص على عقد موازنة بين الصورة الذهنية الأولى بعد ترجمتها إلى فكرة فى المخيلة - على نحو ما رأينا - مع الصورة الذهنية بعد ترجمتها فى المخيلة إلى فكرة ثانية، وأن ترجمة الصورتين إلى فكرتين قد تم على ضوء افتراض أن كلاً من شهرزاد وشهريار فكرتان. وقمر يعادل فكرة الحب الخالص والعبد معادل لفكرة الشهوة، وإن كان كرم مطاوع فى إخراجه للنص قد جعل هذه الشخصيات بما فيها شهرزاد ، كما لوكانت أفكاراً تتصارع فى ذهن شهريار، بما يطابق فكر الحكيم نفسه للمسرح الذهنى حين قال فى مقدمة مسرحيته (بيجماليون) إنه (يقيم مسرحه فى الذهن) فكل تلك الصراعات هي صراعات لمواقف انسانية داخل إنسان أو رمز للإنسان وهو (شهريار) فى إطار إيضاح علاقته بما هو خارجه، انطلاقاً من داخله، أى يواجه العالم الخارجى فى داخله هو نفسه، وهو ما يبدو معه الحدث مختفياً والحركة بطيئة والشخصية وما تفرع من شخصيات فى ذهنها متجمدة والحوار عبارة عن تقافز بين الأفكار: (الشهوة- الحب الخالص- الفكر- الخيانة- التسامح أو التسامى- المادة- الروح).

الخلاصة

وخلاصة الأمر عندى، أن شهرزاد لغز (المادة) أو الحياة المعيشة والمأمولة، فهى المعيشة من (العبد) فهى عنده (حياة شهوة وهو يتعلق بها دون حاجة إلى معرفة طبيعة ما تعلق به، هو يعيشها أو يأمل معايشتها المادية له، وهو الوحيد الذى لا يصيبه أذى بعكس الوزير الذى ينتحر فى النهاية، وشهريار المعذب بعقله وتفكيره فيها، وبحثه عن سرها وهى المأمولة من (الوزير) الذي يحبها فهى عنده الحياة(المثل) وهو يتعلق بها ويؤمن بها دون حاجة إلى معرفة طبيعتها، يتعلق بها لنفسها بعكس البعد الذى يتعلق بها لنفسه. أما شهريار فليست هى المأمولة عنده ولكن المأمول هو سرها، هو متعلق لاهث وراء معرفة طبيعتها فما يهمه منها وليس لذة الجسد وليس متعة النظر إلى جمالها الشكلى ولكن مطلبه هو فك شفرتها، فهى مطلوبة ومرغوبة منه بوصفها لغزاً؛ ولأنها لغز أى موضوع ذهنى (علة) فعنها يصدر التفكير فيها، إنها باعثة على التفكير. وشهريار بوصفه طالباً وباحثاً عن حل (اللغز) لذلك يفكر ويجهد ذهنه فهو (المعلول) وعنه يصدر الفعل، ولكنه فعل ساكن. فعل فكرى، فالعلة إذن فكرة و(المعلول) فكرة أيضاً وهما ملتبسان؛ لذلك يجهد المتلقى ذهنه فى تحليل طبيعة كل منهما؛ لأن أحدهما مطلوب (شهرزاد) والآخر ثلاثى الصورة:(العبد- الوزير- شهريار) طالب وإن كان طلب شهريار عسير المنال لذلك فهو مرتحل داخل نفسه، مغترب وهو فى مكانه ومرتحل خارج ذاته باحثاً عن معرفة جوهر شهرزاد (الطبيعة -الأم- المادة) مرة بطريق التجريب والمعايشة، وأخرى بطريق الظن ثم بطريق العقل فى مرة ثالثة ثم بطريق التجريب فى المرة الأخيرة، وهو أبداً لا يصل إلى الحقيقة (حقيقة الوجود المادى):

"شهرزاد: يقال إن رجلاً بقلبه قد يصل إلى مالا يصل إليه آخر بعقله" هى ترجمة للحديث" استفت قلبك "ولكنه أبداً لا يصل إلى حقيقة الوجود المادى، لذلك يعلن:" ما أنا إلا ماء.. هل وجود حقيقى خارج ما يحتوى جسدى من زمان ومكان"، وهذا معناه أنه لم يتأكد من حقيقة وجوده المراوغ سوى عن طريق المادة المراوغة (الماء) لم يصل إلى جوهر وجوده المادى (الروح) فالمادة فقط هى الموجود المؤكد، وهى موجود مراوغ ومتغير حسب المكان (من حيث صورته) ولا طاقة لمادة من دون المكان والزمان، وما الفكر إلا

دوران حول المادة والفكر علة والدوران فعل (معلول)، والفكر نتاج للمادة ووسيلة فى محاولات اكتشاف سرها؛ لذا ينتهى من رحلته وهو قانع بحاله الأولى، بدأ باحثا ورافضاً.

لقبول وجوده على حاله التى وجد عليها وجوداً جبريًا وارتحل بحثًا عن جوهر الوجود أو ماهيته وانتهى دون الظفر بشيء، انتهى إلى اليقين:

"شهرزاد:.. ذلك شهريار الأول.. أما شهريار الآن فإنسان آخر آدمى استنفد كل ما فى كلمة جسد وكل ما فى كملة مادة من معنى"

وهكذا أدرك شهريار"ألا مخرج له، وألا سبيل له إلى معرفة شيء خارج حدود الزمان والمكان طالما هو مقيد بها. أدرك مرة وإلى الأبد أن ألا سبيل له إلى أن يصبح "روحاً تلتقى بالروح الكلية للأشياء"(٨٦).

وإذا كان بهاء طاهر وهو يعلل لجوء الحكيم إلى كتابة المسرحية الذهنية المقروءة وهو يؤكد انتماء (أهل الكهف) و(شهرزاد) للمسرح الذهنى بقوله:" كانت "أهل الكهف" و"شهرزاد" مدخل جيل بأكمله إلى الفن الدرامى، جيل عرف الدراما عن طريق القراءة قبل أن يعرفها على خشبة المسرح". وهو يعلل ذلك بقوله "ففى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات لم يكن للحياة المسرحية وجود حقيقى، وكانت القطع الأدبية الجميلة تلهب خيالنا باعتبارها نماذج سامية لفن مفقود"(٨٧)، فإن الحكيم بعد أن قدمت نصوصه الذهنية (أهل الكهف - شهرزاد - بيجماليون) على خشبة المسرح، لم يكف عن معالجة هذا النوع من المسرح الذى هو أقرب إلى القراءة منه إلى الفرجة والمشاهدة. فقد قدم "السلطان الحائر" و"شمس النهار" و«الطعام لكل فم» و«يا طالع الشجرة» و«الدنيا رواية هزلية» و«مصير صرصار» و«أوديب ملكاً» وقد عرضت على خشبات المسرح المصرى وبعضها عرض فى بلاد أجنبية وذلك بعد أن تمرسنا فى المسرح إنشاء واستهلاكاً وتجدداً وتجديداً.

و المسألة على هذا النحو تعد طبعاً متأصلاً فى كتابته، أى أن هذا التوجه فى كتابة المسرحية فى إطار ذهنى هو توجه خاص بذات الحكيم نفسه كاتباً ومفكراً، وليست بحال نوعاً من الالتفاف حول ظروف المسرح المصرى. فإن كان لجوؤه إلى كتابة مسرحيات ذهنية تقرأ ولا تعرض سببه بدايات تعرفنا على فن المسرح وانتفاء خبراتنا

فى ذلك الفن، فما مبرر ذلك فى ظل تأثيرنا مسرحياً على المنطقة العربية كلها فى ظل هيئات ومؤسسات مسرحية مصرية؟! خاصة وأن "الإصرار التاريخى على الطابع الذهنى والفلسفى للمسرحية قد أرعب جمهوراً كثيراً وأبعده عن المسرح سلفاً" [٨٨]. إن (شيطان المسرح الذهنى يسيطر على فكره بتعبير العشماوى). فحول الذهنية فى شهرزاد يقول بهاء طاهر "إن (شهريار) فى طول حواره مع شهرزاد يمزج بينها وبين الطبيعة- الأم ويرى فيهما معاً لغزاً موحداً لابد له من النفاذ إليه" وهو يرى أن الشخصيات عبارة عن"مواقف محددة من الحياة- موقف المتعة الحسية المباشرة (العبد -الشهوة)-، وموقف الإيمان والعاطفة (الوزير)، وموقف المفكر الباحث عن المعرفة (شهريار)، وكل من الثلاثة يعتقد أن موقفه هو الذى يصل به إلى الحقيقة، وكل منهم يرى حقيقته فى صورة شهرزاد، وهى بدورها تقول لكل منهم "أنت ترانى فى مرآة نفسك". ولأن كل شخصية من الشخصيات الثلاثة تعادل فكرة، لذلك فلا "تتيح المسرحية فرصة التطور للعبد أو للوزير، فكل منهما يتحجر على موقفه حتى النهاية: يظل العبد غارقاً فى متع الجسد ويظل الوزير وفياً لإيمانه وحبه حتى النهاية[٨٩].

والأمر فى النهاية يتبلور حول خلود الفعل لا الفكر، والفعل مادى والفكر مشروع فعل- فعل لم يبدأ- لذلك فإذا كان شهريار شقياً بعلمه وعقله، فإن قمر أيضاً ليس سعيداً بحبه المطلق الأعمى لشهرزاد التى هى بصورة مؤكدة مرادفة لفكرة الحياة أو الطبيعة- الحياة التى يستطيع الإنسان أن ينغمس فيها بجسمه أو يستمتع بها بحواسه كما فعل العبد - أو يستطيع أن يندمج فيها بعاطفته وإيمانه كما فعل قمر- ولكنه يستحيل أن يحيط بها بفكره وحده أو أن ينعم بوجوده فيها إلا إذا قبل وضعه البشرى بحدوده وقصوره.

وخلاصة الأمر أن الذى استمتع بالحياة ولهى بها هو الذى عاشرها معاشرة مادية لأن "الحياة تقبل الشهوة (أو الغريزة والمتعة الحسية) باعتبارها قوة لها وجودها الذى ينبغى الاعتراف به وقبوله "[٩٠]، مع عدم إقرار شهرزاد بجموح الشهوة أو جموح العقل أو جموح العاطفة، فالخلاص فى توازن هذه الحالات أو النزاعات أو الأفكارالثلاثة. وهذا محقق لفكرة التعادلية التى ألح عليها الحكيم فى مسرحه وقد فهم المخرج كرم مطاوع ذلك واستوعبه لذلك جعل العبد وقمر قناعين من أقنعة شهريار الموزع النفس، دليلاً على أنهما مرحلتان من مراحل سمو شهريار من (الشهوة إلى الحب الخالص إلى

التصور المتسامى بالفكر)، فالإنسان وإن بدأ لافظاً للشهوة عابراً على العاطفة إلى الفكر باعتباره أعلى مراحل رقى الإنسان إلا أنه يعود من حيث بدأ، يعود إلى الشهوة والخيانة، من الخطيئة بدأ وإليها ينتهى، حيث لا خلاص.

وإذا كانت ملامح الذهنية تظهر فى المسرحية التى تخلو من الحدث وتصاب شخصياتها بالجمود وحركتها بالبطء، فإن مسرحية (شهرزاد) إلى جانب ذلك" مبهظة بالأفكار، فالحوار يتنقل من فكرة إلى فكرة قبل أن تتاح فرصة إنسانية كافية للاستيعاب والتمثل، ولما كانت الأفكار لا تنبع من مواقف ولكنها تتولد من بعضها البعض، فإنها تتطلب من المتفرج طاقة تركيز لا يمكن أن تتأتى إلا بتفريغ من نوع ما(٩١).

المبحث الثانى

مسرح توفيق الحكيم بين نظرية الاكتمال والمينيمالية

إذا صح القول بأن وظيفة النقد الأدبى أو الفنى فى كل اتجاهاته هى الإجابة عن سؤالين تقليديين يعترضان مسيرة الناقد فى بداية تعرضه لإبداع ما ليجيب عنهما فى نهاية رحلته النقدية داخل العمل الإبداعى أو خارجه على ضوء استقرائه للعمل الإبداعى نفسه وهما:

أ - ما الذى يصنعه هذا الأثر الإبداعى؟!

ب- كيف يصنع ما يصنعه؟!

فإننا سوف نجد أن الإجابات متفاوتة ومتباينة من اتجاه نقدى إلى اتجاه نقدى آخر...

- إذ أجاب عنها اتجاه نقدى مستعيناً بعلم النفس والتحليل النفسى فربط ذلك بذات المبدع الفردية.
- وأجاب عنها اتجاه نقدى ثان مستعيناً بعلم الاجتماع فربط كيفية ذلك وماهيته بالذات الاجتماعية وتفاعلاتها.
- وأجاب عنها اتجاه نقدى ثالث مستعيناً بسيرة المبدع نفسه وربطهما بمواطن الصعود والهبوط فى سيرته.

- وأجاب عنها اتجاه نقدى رابع مستعيناً بالموروث الشعبى أنموذجاً للقياس والمقارنة وربطها بالرجوع إلى الأصول بحثاً عن صور الإحباط فى اللاوعى الجمعى.

- وأجاب عنها اتجاه اتباعى يقف خلف أعلام أسطورية في مرة وخلف رايات أفلاطونية فى مرة أخرى من منطلق (محاكاة الفن للطبيعة) أو (تمثل الفن للطبيعة).

- وأجاب عنها اتجاه نقدى معاصر يقف عند البنية فى العمل الإبداعى من منطلق (شكلانى) أو (أسلوبى) أو (لغوى) أو (توليدى) عبر متوسطات قرائية.

- وأجاب عنها اتجاه نقدى معاصر يقف عند المجال التاريخي ومقاربته من منظور انحدار العمل الإبداعى من أعمال إبداعية عليه.

- وأجاب عنها اتجاه نقدى نسوى إجابة تلفيقية من عدة اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة تكشف عن دحر مجتمع الذكورة عبر التاريخ البشرى للمجتمع النسوى فيما أنتجه المسرح الكلاسيكى ومسرح عصر النهضة- بل بعض الكتاب فى المسرح الحديث.

ورأى أحدث اتجاه نقدى معاصر عدم الإجابة عن هذين السؤالين واكتفى بترك العمل الإبداعى نفسه عبر قراءات متعددة، لا تنتهى إلى معنى محدد من منطلق (تفكيكى) على اعتبار أن كل قراءة هى قراءة إساءة مما يؤدى إلى لا نهائية المعنى ومعارضة المعنى؛ على اعتبار أن بنائية العمل الإبداعى مفككة ومتشظية فى محاولة إبطال مفاهيم الحداثة وجهودها وصولاً إلى معنى العمل الإبداعى، ولقد وقف هذا البحث متحيراً أمام هذه الاتجاهات النقدية المتباينة عند قراءته الجديدة فى أعمال توفيق الحكيم المسرحية. هل تتجه القراءة وجهة إسقاطية تأويلية وفق البنيوية التوليدية التى تستعين بالنسقين الاجتماعى والتاريخى فى تفسيرها للنسق الأدبى فى إطار رفضها توجيه حركة عقل المتلقى توجيهاً قبلياً، لتكفه عن اتباع فهم ما لم يكن من اختياره، ولتنظر فى حركة إبداع المبدع لترى فيه ما كان من صنعه وما كان خارجاً عن المألوف.أم تتجه وجهة استعادية تقرن نضج التعبير الفنى فى مسرحه بذاته المبدعة بوصفها قراءة من خارج النص، أم تتجه إلى تقديم الرسالة الإنسانية للإبداع على نضج التعبير الفنى. أم تتجه إلى تعادل الرسالة الإنسانية للإبداع- وفق نظرة تودوروف

والإنسانيين الجدد- مع نضج التعبير الفنى فيه. أم تقرن نضج التعبير الفنى ببنية النص المسرحى ودور العلامات فى نسقه. أم تقرن نضج التعبير الفنى ببنية النص وخصائصه الأسلوبية انطلاقاً من الخصائص الأسلوبية والجو النفسى للمؤلف نفسه، أم تقرن نضج التعبير الفنى بطبيعة انحدار مقولته الأساسية من نصوص سابقة عليه. أم تقرن نضج التعبير الفنى فى مسرحه بمدى ارتباط عناصر النص بأصول تراثية وأنثربولوجية. أم تنفى نضج التعبير الفنى برفضه للنشاط التركيبى الذى يتلو عملية تحليل النص انطلاقاً من قراءة الإساءة وعمليات هدم اللغة فى النص وبنائها فى التلقى فى رحلة لا نهائية إلى المعنى بعد هدم المعنى الذى أراده الكاتب.

ولما كان الإبداع والتلقى والنقد ثلاث عمليات ثقافية؛ ترتبط بالحركة الأدبية والفنية فى مكان وزمان محددين؛ أو وسط اجتماعى فى حالة حراك تتداخل فيه الأنساق الاجتماعية والتاريخية وتطور بعضها البعض فى تفاعل ينمى الحياة الثقافية والفكرية، وكانت العملية الإبداعية لا تؤثر فى عملية التلقى المتعدد- ومن ثم فى الوسط الاجتماعى ليشكلا ظرفاً تاريخياً بتهيئة الوجدان الجماعى والجمعى- إلا بمرورها عبر النهر النقدى وتياراته وصولاً إلى إعادة إنتاج مدلولات النص أو إعادة كتابته؛ لذلك وجد هذا البحث طريقه إلى بعض إبداعات الحكيم المسرحية من منظور تأويلى أوقف فيه الحكيم إبداعه على لحظة زمانية ومجموعة بشرية ملاحقاً لفكرها. كما وجد طريقه إلى بعض إبداعاته المسرحية من منظور منهجى تتكرر فيه أنساق النص وتتوقف اللغة عن العمل (ياطالع الشجرة) و(لزوم ما لا يلزم) و (الحمار يفكر) و(الطعام لكل فم)، ذلك أن هذه المسرحيات تقوم على تداخل الزمان والمكان واللامنطق فى النسق اللغوى فى ترتيب كلمات الحوار بما يحقق فى عرف الحكيم نفسه، لا معقولية الشكل الفنى فى هذه المسرحيات، وهو ما يؤكده هو بنفسه فى تفريقه بين ما أسماه بمسرح (اللامعقول) ومسرح العبث، حيث قال: "إن ما يصدر عنى إنما يصدر تحت سيطرة عقلى، غير أنى أعتقد أن عقلنا البشرى له من سعة الأفق ما سيمح لنا أحياناً أن نخرج عليه لنتأمله وندرسه عن بعد .. إنى قصدت عمداً استخدام كلمة "اللامعقول" لأنها هى التى تعبر عن موقفى واتجاهى .. وهى شىء آخر غير مسرح العبث، مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معاً.. فى حين أن مسرح "اللامعقول" عندى هو عمل يتعلق بالشكل فقط"(٩٢).

إن الحكيم هنا قد تملك حساسية حداثية تختلف عن الحساسية الحداثية الأوروبية وعن الحساسية الحداثية الأمريكية التى أنتجت لوناً من العبث مغايراً للمسرح العبثى الأوروبى فى تبايناته عند (يونسكو) عنها عند (بيكيت) ويظهر هذا الفرق فى الحساسية الفنية فى قوله: "إن فن العبث يبتدئ فعلاً وينبع أصلاً من المضمون: من فكرة أن العالم عبث... لينتهى إلى الشكل العبثى الملائم لهذا المضمون. أما فى حالتى فإن اللامعقول عندى وضع العالم المعقول فى إطار اللامعقول.. فهو إزالة الحائط الفاصل بين المعقول واللامعقول؛ ليعيشا معاً فى أسرة واحدة متحابين يؤثر أحدهما فى الآخر ويزداد الوجود بهما ويثرى.."(٩٣).

ولما كان توفيق الحكيم فى كلامه هذا لم ينتصح بقول الشاعر القديم:

"فلا توغلن إذا ما سبحت　　　فإن السلامة فى الساحل"

لذلك فقد دخل بمسرحياته تلك فى مناطق نفوذ الحداثة، لأنه رفض التوقيع على المسكوكات الفنية والأبجدية الفكرية وترك للشكل الفنى تحديد المحتوى، فدخل بفنه منطقة نفوذ الشكلانية، كما أنه وضع قلمه على الانحرافات خارج العقل أو الأنساق اللغوية والفكرية المعقولة؛ فصورها بما يميز تعابيرها الفنية ويبرز وجوه الانحراف فى الصورة. ولذلك فقد نظر هذا البحث إلى مسرح الحكيم بين تعدد القراءات النقدية وحرية كتابة النص من منظور حداثى بنائى فى عدد من نصوصه المسرحية، ومن منظور تفكيكى نقيض للمعنى الذى أراده فى عدد من نصوصه الفكرية والذهنية والتجريبية.

مسرح الحكيم بين تعدد القراءات النقدية

وحرية كتابة النص

إذا كانت حرية كتابة النص تبعاً لتعدد قراءاته استنتاجاً بنيوياً، وجه إليه النقد الحداثى وصولاً إلى معنى النص أو استنتاجاً تفكيكياً وفق نظرة النقد ما بعد الحداثى للكشف عن الاختلاف المرجأ حول معنى النص تبعاً للفكرة القائلة: بأن كل قراءة هى قراءة إساءة، فإن إعادة كتابة النص فى مسرحية (مجلس العدل) بفكر التلقى النقدى المنفتح على السياق الاجتماعى من ناحية ، والمنفتح من ناحية ثانية- وفق فكر المقاربات التاريخية من منظور النقد- على نصوص سابقة عليه للمؤلف نفسه،

ولنصوص مسرحية لكتاب آخرين فى عصره ممن عايشوا المرحلة السياسية والاجتماعية فى مجتمع الستينيات المصرى، لا شك سوف تعطينا على المستوى الحداثى خصوصية الظاهرة الفكرية التى تسود ذلك النص وترديداتها الماثلة فى نصوص الحكيم نفسه، وفى نصوص أخرى لبعض معاصريه من كتاب المسرح المصرى، وتعطينا أيضاً دليلاً على خصوصية الظاهرة الأدبية، وشواهد على انحدار النص من نصوص سابقة.

السياق البنائى فى (مجلس العدل)

تأسس التركيب البنائى فى مسرحية مجلس العدل على شخصيات نمطية تتحقق من خلال الحدث الرئيسى الذى يجمع بينها؛ حيث صراع الشخصيات حول (فكرة العدل الاجتماعي) وحول توظيف العناصر الفكرية المجسدة للصراع.

فالحدث يجمع بين (قاض) و (فران) يتآمران على حرمان (صاحب أوزة) من الحصول على (أوزته) التى سلمها إلى (الفران) لينضجها له فى (فرنه)، وما يستتبع ذلك من أحداث فرعية متصلة عبر سلسلة من المفارقات الملهاوية بمحاولات ذلك القاضى لتخليص ذلك (الفران) من نتاج سقطاته التى تلت سقطته الأولى.

وتشير تلك الأحداث المترتبة على الحدث الرئيسى (الأول) إلى (تأميم ملكية فرد ما لصالح صاحب الصلاحية فى الحكم واتخاذ القرار بمعاونة صاحب خبرة مؤتمن)، وبذلك تكون الدلالة العام لذلك النص ومقاربته بالسياق الاجتماعى المعاش (مجتمع مصر فى ظل مرحلة التأميمات) وبذلك فهى نتاج خبرات معرفية للنص المقروء نفسه متفاعلة مع نتاج خبرات معرفية للقارئ، وبذلك يشكل هذا النص المسرحى نفسه موقف الحكيم من مسألة التأميم وهو موقف نقدى. والحكيم نفسه لا ينكر أنه فى (مجلس العدل) أراد أن يبدى رأيه فى (مجلس الأمن) غير أن معطيات البنية وعناصرها فى النص لا تؤدى إلى ما يحيل إليه الحكيم من مغزى فشخصيات المسرحية (فران ومؤذن وإسكافى وامرأة حامل وفلاح) وهى شخصيات محلية صفة ولغة وفكراً وسلوكاً وهى بعيدة عن مقاربة الحكيم الدلالية؛ فالمؤذن شخصية وظيفية خاصة بالمجتمع الإسلامى، والإسكافى وظيفة لصيقة بالمحلية المصرية والعربية. وحدث (التأميم) نفسه مرتبط بمجتمع الستينيات المصرى تحديداً، كما أن السياق الإطارى الذى يجمع هذه الشخصيات الوظيفية هو سياق إطارى تلفيقى شبيه بالإطار التحالفى السياسى

المصرى فى مجتمع الستينيات (تحالف قوى الشعب العامل) :فـ(صاحب الأوزة) يقابل (صاحب رأس المال) فى الحقيقة الخارجية المقابلة لحقيقته الفنية فى النص المسرحى نفسه، وكذلك يقابل القاضى فى النص الحاكم فى الواقع المعاش، ويقابل (الفران) منفذ سياسة التأميم، و(المؤذن) يقابل المثقف، والفلاح البرجوازى الصغير، والإسكافى يقابل العامل، فى الحقيقة الخارجية (مجتمع الستينيات المصرى)، وحدث المرأة الحامل التى تفقد حملها بسقوط المؤذن عليها من فوق المئذنة بفعل (الفران) هو فى مجمله كناية عن فقدان النظام الجديد للبشارة التى حمل بها (فقدان المستقبل)، فتأميم الملكية الفردية وما استتبعه من أحداث تشكل فى مجملها سلسلة من الاعتداءات على الحريات الشخصية التى تتم على يد أداة الحكم (الفران) الذى يطبخ الأمور وينضج القرارات التى يريدها الحاكم الذى يقضى بالأمر، ويدفع به إلى سلطة التنفيذ.

انحدار النص المسرحى عن نصوص سابقة للمؤلف

وإذا كان هذا هو تفسيرى لمغزى نص (مجلس العدل) وهو تفسير ناتج عن قراءة مختلفة لقراءة الكاتب (الحكيم نفسه)، وهى إعادة إنتاج للدلالة التى أنتجها المؤلف نفسه أو إعادة كتابة للنص، وذلك ارتكازاً على معطيات بنية النص وفق سياقه الأدبى وما تضمنه من مقاربات اجتماعية وتاريخية متفاعلاً مع السياق المعرفى الذى انحدرت منه قراءتى النقدية تلك، فإن فى المقاربة التاريخية بين نص (مجلس العدل) وبعض نصوص الحكيم نفسه وبعض النصوص المسرحية لكتاب آخرين عايشوا تلك الفترة من مراحل التفاعلات السياسية والاجتماعية لمجتمع الستينيات المصرى ما يؤكد المعنى الذى توصلت إليه قراءتى للنص. وهو رفض- الحكيم المتقنع خلف الحدث- لإجراءات التأميم فى مجتمع الستينيات. فإذا علمنا أن نص (مجلس العدل) قد كتب فى فترة السبعينيات؛ لاحقاً لكتاب الحكيم (عودة الوعى) ذلك الكتاب الشهير الذى يخلص فيه إلى أن الوعى قد كان غائباً عن مجتمعنا المصرى خلال فترة حكم النظام الناصرى وتوجهاته، وأن هذه المسرحية (مجلس العدل) قد كانت بداية لسلسلة من المسرحيات القصيرة أيضاً التى يدين فيها توجهات النظام فى الستينيات ومنها (الحمار يفكر). وربطنا بين مغزى كل مسرحية من هذه المسرحيات وبين ما أراد الحكيم قوله فى كتابه (عودة الوعى)، لانكشفت أمام القارئ ظاهرة الانقلاب الفكرى لدى الحكيم نفسه، من

خلال كشف الظاهرة الأسلوبية واللغوية فى سلسلة أعماله المسرحية وكتاباته الفكرية بدءاً من السبعينيات وهو انقلاب يواكب الانقلاب السياسى فى مرحلة الانفتاح السياسى والاقتصادى.

وبتدقيق النظر فى التركيبة النفسية للحكيم نفسه وتوجهاته الفكرية التابعة للتوجهات الفكرية للنظام السياسى الحاكم وتقلباته الاقتصادية والاجتماعية من خلال اتجاه كتاباته حيث يمكن ملاحظة ذلك من إعادة قراءة نصوصه المسرحية: (الأيدى الناعمة)[٩٤] ومواكبتها للفكر السياسى وشعار الناصرية الشهير (العمل واجب، العمل شرف العمل حياة) فالمسرحية تصور أميراً سابقاً عاطلاً بالوراثة وأستاذاً حاصلاً على درجة الدكتوراه فى "حتى" لا يجد عملاً وتفرض الأحداث على كل منهما أن يلتحق بعمل ما، الأمير: خروجاً من حالة رفضه للعمل والثانى: بحكم عدم حاجة المجتمع إلى"حتى". وكان (السلطان الحائر)[٩٥]، وتسويغ الحكيم لفكرة الحاكم الفرد وعدله وتفضيله للقانون على القوة. ثم نص (شمس النهار)[٩٦]، الذى يواكب توجه النظام- -حينذاك- نحو ما أطلق عليه التطبيق العربى للاشتراكية، حيث يتجه أسلوبه فى تلك المسرحية توجهاً تعليمياً ملحمياً يتبنى مقولة الاشتراكية العليا (كل على قدر حاجته- كل على قدر عمله)، ثم كانت انقلابية فكره التى أعلنت فى (عودة الوعى)[٩٧] و(مجلس العدل)[٩٨]، ومسرحياته القصيرة (الحمار يفكر) و(الحمار يؤلف) و(حصحص الحبوب) المشار إليها[٩٩].

هذا عن اتجاهه الفكرى أو منظومة الفكر فى أعماله الأدبية بشكل عام وفى مسرحه بشكل خاص. وهى منظومة تسير فى خط متعرج، خط صاعد هابط فى آن واحد مع الخط السياسى للنظام الحاكم فى صعوده وهبوطه وتعرجاته، متكيف مع فكر الأنظمة الحاكمة.

انحدار نص مجلس العدل من نصوص معاصرة

عالجت كتابات مسرحية مصرية فترة الستينيات فى مصر وعلاقة الحاكم بالمحكوم وركزت بعضها على التجربة السياسية التلفيقية، لما عرف بتحالف قوى الشعب العامل المتمثل آنذاك في تنظيم (الاتحاد الاشتراكى العربى) الذى قام على جمع نماذج من طبقة العمال (نقابييها) والطبقة الرأسمالية (الوطنية) ونماذج من شرائح

اجتماعية وفئات، منها المثقفين الرسميين والجنود والبرجوازية الصغيرة ممثلة فى (النقابات الزراعية الفلاحية)، والذى تم جمعهم جمعا نخبويا وتعسفيا وفق انتقاء أمني (بوليسى واستخباراتى) دون أن تكون لأى من تلك الفئات والنماذج أى انتماء حزبى مما يفقد فكرة التحالف مسماها، ويسم هذه التجربة بالتلفيقية.

ولقد تقنع عدد من الكتاب خلف شخصياتهم المسرحية والروائية فى رفضهم لتلك الرؤية التنظيمية السياسية التلفيقية[١٠٠]، أو فى رفضهم لإجراءات التأميم[١٠١]، ،ولقد ظهرت فكرة التأميم من خلال المسرح الرافض لها متوارية فى مسرحيات مصرية منها (الملك معروف)[١٠٢]، لشوقى عبدالحكيم الذى صور ملكا يوزع كل ممتلكاته على شعبه فتفلس المملكة ويخرج هو وشعبه منها ليتسولوا من الممالك المجاورة. وهو فى نقده لفكرة التأميم يتسلح بنقده للاشتراكية الطوباوية تلك التى تكتفى بتوزيع العائد دون أن يكون هناك عائد متجدد (غياب الكفاية لعدم توازن الإنتاج مع توزيع عوائده على الجميع). وكذلك يعالج (ألفريد فرج) فكرة التأميم فى مسرحيته (على جناح التبريزى وتابعه قفه)[١٠٣]، وهو وإن كان متأخرا (بعد هزيمة ١٩٦٧ بعامين) إلا أنه لا يدين أحدا، فعلى جناح التبريزى فى استيلائه على ممتلكات الأغنياء بالحيلة وتوزيعها على الفقراء ليس أفاقا ولا سارقا وإنما هو محتال نبيل، لأنه احتال على الأغنياء وسلبهم أموالهم لصالح الفقراء ولم يختلس منها شيئا لنفسه، وإنما اكتفى بالزواج من ابنة الملك التى تعلقت به على الرغم من علمها بعد الزواج بحيله واحتياله!!

فهاتان المسرحيتان على وجه الخصوص سبقتا تجربة كتابة الحكيم لمسرحية (مجلس العدل) وعالجت كل منهما فكرة التأميم ونقدتها بما لا يخرج عن شروط الكتابة فى النص المسرحي فى كماله، حيث «لا يمكن أن نتبين منه الفكرة منفصلة عن العمل نفسه ككائن موضوعى.. إذ إن الفنان قد أغرق أفكاره بل روحه نفسها فى الشكل الحسى..»[١٠٤].

إذن فنحن أمام نص انحدرت (تيمته): فكرته من نصوص مسرحية وكتابات سابقة وهذا الأمر قد تأكد عبر الاتجاه النقدى المرتكز على المقاربة التاريخية التى تنظر فى انحدار فكرة النص المسرحى من نصوص سابقة عليه.

العامل البنيوى التوليدى فى نقد (مجلس العدل)

إذا كانت البنيوية التوليدية وفق «جولدمان» و«إيجلتون» تنطلق فى نقدها من فكرة التأويل القائمة على قدرة السياق المعرفى للناقد- عبر التحليل- على فهم العلاقة بين سياق النص المسرحى، وكل من السياق الاجتماعى والسياق التاريخى الذى أنتج ذلك النص نفسه، واستخلاص البنى أو النظم المشتركة بين هذه السياقات أو الأنساق المعرفية للقارئ والمقروء؛ فإن نص مسرحية (مجلس العدل) وانطلاقا من لغة حوارها بوصفه العلامة الرئيسية التى ترتكز عليها محاولات فهم دلالاتها انطلاقا من المقولة الحداثية (لا فكر سابق على وجود اللغة)؛ فإن العلامة اللغوية الأولى فى لفظ شخصية «الفران» الذى يخاطب به «القاضى» تملى على الناقد ضرورة التأويل، لأن كيفية البناء اللغوى للخطاب تصيب المتلقى بالدهشة؛ لأنه من غير المعقول أو المعتاد أن يخاطب (الفران) القاضى بـ«يا صديقى» فمثل ذلك البناء اللغوى للخطاب ليس مألوفا فى بنيات المخاطبة المعيشية فى مجتمع ما من المجتمعات، سواء القديم منها أو الوسيط أو الحديث؛ من هنا كانت دهشة المتلقى لخطاب الفران حيث ينزع خطاب الفران فى أسلوبه الموجه إلى القاضى ألفة المتلقى، الذى ألف أسلوبا معينا يصنع مسافة بين القاضى ومن يحدثه، خاصة إذا كان من عامة الناس، وبذلك يدرك المتلقى نوعا من التشويه المقصود فى صورة خطاب «الفران» للقاضى، مما يستوجب وقوف المتلقى موقف الاندهاش الذى لا مخرج منه سوى عن طريق التأويل، من هنا تعمل الافتراضات عملها فى ذهن المتلقى، وعن طريق المقاربة الذهنية والتحليلية المعتمدة على خبرة المتلقى المعرفية وقدرته على فك رموز العلامات اللغوية فى مستهل خطاب «الفران» «للقاضى، حين يبادره بالاستغاثة وهو داخل إلى الجلسة(١٠٥).

القاضى: ما لك يا صديقى الفران؟! وإذا كان «المرء على دين خليله» كما يقول الحديث، وإذا كانت معرفة المرء تتطلب معرفة من هم أصدقاؤه، فإننا قد عرفنا من هو القاضى بمجرد أن تكلم؛ فصدق فيه قول «سقراط»: (تكلم حتى أراك). إنه لمن غير المعتاد أن يخاطب «قاض» على أية درجة وظيفية أو حالة مزاجية ونفسية «فرانا» بذلك الخطاب «يا صديقى» فالسياق اللغوى يكشف أو يشى بخلل ما، أو انحراف فى العلاقات الاجتماعية، فى نظام الحكم، فالقاضى المهيأ لمارسة عمله وهو إرساء العدل بمفهوم القانون المسير للدولة والحامى لنظامها وصولا إلى استتباب الأوضاع الاجتماعية

والاقتصادية والسياسية على خير ما رسمه أساطين الحكم فيها، وعلى الحال التى شرعوها وفق ترتيبات الطبقة السائدة اقتصاديا وسياسيا بما يحقق لها سيادة مصالحها، هذا القاضى يعكس بخطابه اللغوى فى مستهله طبيعته وطبيعة النظام السياسى والاقتصادى السائد، ذلك لإدراك المتلقى استحالة أن يكون الفران صديقاً للقاضى، ولإدراك المتلقى أن صداقة قاض ما لفران ما تؤكد وجود مصلحة أو منفعة خاصة بينهما، فالقياس هنا هو قياس مدى ما يتحقق للقاضى وهو الممثل القانونى للسلطة وحامى قانون بقائها متقممة على هرم المجتمع فى وقت ما أو عصر ما.

إن هذا الفهم كان نتيجة التفسير والتأويل لسياق الخطاب الاستهلالى فى صيغة التساؤل الاستنكارى للقاضى وغرابته، تلك التى لولاها ما كانت هناك حاجة إلى التأويل، والذى عن طريقه انكشف الواقع الاجتماعى المتناقض للتراكم الحسى الطبقى عند العامة المتلقية، والتراكم الطبقى الواعى لخاصة مثقفى الطليعة المعارضة والرافضة لمثل ذلك المجتمع فى بنيته المنحرفة تلك:

الفـران: انقذنى أيها القاضى!

القاضى: ماذا جرى؟

الفـران: الأوزة..

القاضى: أى أوزة؟

الفـران: الأوزة المحمرة التى أرسلت إليك نصفها أمس..

القاضى: على فكرة .. كانت لذيذة الطعم شهية المنظر بدهنها الوردى ورائحة لحمها التى يسيل لها اللعاب!...

الفـران: صاحبها جاء يطالب بها

القاضى: أهذا ما يزعجك؟

الفـران: ماذا أقول له؟

القاضى: قل له طارت..

الفـران: طارت؟!.. بعد أن أدخلها الفرن؟!...

القاضى: وما له؟!..

الفــران: وإذا لم يصدق؟...
القاضى: هاته لى...[(١٠٦)]

وإذا كـان مسـتهل خطاب القاضى التسـاؤلى الاستنكارى قد فـرضت غرابتـه التـأويل، فإن الحوارية التى تلتـه مباشرة واضحة الدلالة بما لا يحتـاج إلى تأويل؛ لأنها تعكس طبيعة المنفعة الخاصة المشتركة بين الفران والقاضى، غير أن الحاجة إلى التفسير ترتكز فـيـما ترمز إليـه الأسـمـاء. (القاضى-الفران- المعصوب- الفلاح) ارتكازاً على السياق الواقعى وتداعياته السياسية فى فترة تاريخية معينة وهى فترة التأميمات. فنحن أمام حاكم (صاحب القرار الوحيد)، وأمام (فران) قائم على أمانة هى ملكية لطرف ثالث: صـاحب الأوزة (صـاحب رأس المال) ، وعـلاقـة تربط بين هذه العـلامـات الثلاث (أطراف الحدث) الرئيس (الحاكم) و (المؤتمن) الذى صادر أو اختلس الأمانة، وعلاقة خاصة ونفع ذاتى مشترك أوقع الضرر بصاحب المال، الأوزة موضوع الأمانة، وغرابة العلاقة بين الحاكم (القاضى) والمؤتمن (الفران) المنوط به انضاج الأوزة (عمل ما) وخيـانتـه للأمانة (مـصادرة الأوزة لصالح صـاحب القرار) وهو (القاضى)، فـهذه العلامات وتلك العلاقات فى سياق النص تحتاج إلى السياقين: المعرفى الاجتماعى والتاريخى لتمنحنا الدلالة التى تفض غرابة هذا البناء العلائقى فى البناء المشوه فى صورة الحدث المسرحى المعروض" استيلاء القائم بإنضاج رأس المال (الأوزة) على رأس المال لصالح صاحب القرار". ذلك التشويه الناتج عن غرابة الفعل الذى بناه المؤلف على نزعة للألفه فى الصيغة المصورة فى الحدث، بما يجعلها غير مألوفة للمتلقى لما فيها من غرابة.

والسـيـاق المعـرفى اجـتـمـاعـيـاً وتاريخـيـاً يشـيـر إلى واقع تجـربة التـأمـيم فى السـتـينيـات المصرية، وفى حل الرمـوز يصبح القـاضى مـعـادلاً رمـزياً للحـاكم الفرد، والفران مـعـادلاً رمـزياً للمكلف بتنمـيـة الثـروة أو إنضـاج رأس المال، وصـاحب الأوزة مـعـادلاً رمـزياً لصـاحب رأس المال (الرأسـمـاليـة)، وبذلك تسـقط هذه القـراءة النقـدية التوليدية دلالة السياقين الاجتماعى والتاريخى على دلالة سياق النص الظاهرة؛ ليخرج لنا النص الدلالة المستترة، الدلالة المسكوت عنها، الدلالة المكبوتة؛ تعميقاً من الكاتب نفسـه لتـجربتـه الدرامـيـة والفنيـة من ناحيـة، وحمـاية لنفسـه (تقـيـة الحـاكم)، وذلك التـفسـيـر- وهو تفسـيـر مضـاد لمقدمة الحكيم لهذه المسـرحيـة- (يدخل فى إطار النقد التفكيكى).

البعد الأنثروبولوجى فى نقد (مجلس العدل)

إن الحاجة إلى نقد النص وفق الاتجاه الأنثروبولوجى فى النقد يفرضها النص الموازى (الإرشادى) الذى صدر به الحكيم الموقف الدرامى الافتتاحى لمسرحيته (مجلس العدل)، فقد أراد- فى اعتقادى- أن يصرف فهم المسئولين عن مغزى المسرحية الذى جعلها تحقيقاً له بأن يحيل الفكر المسئول (الرقابى) إلى "مجلس الأمن" وما يجرى فيه من نصرة الدول القوية على الدول الضعيفة فقال:

".. هذا المجلس يذكرنا ببعض المجالس الدولية"(١٠٧)، وهو يمعن فى توسيع السياق المصدرى الذى استوحى منه المسرحية فيجعله شعبياً وشفاهياً" ولا أظن أنها مكتوبة في كتاب ولكنها قد تكون من الحكايات التى قام شعبناً بتأليفها فى وقت ما، لست أدرى تحت أى ظروف وقامت بنشرها الأفواه بعدئذ فى كل زمان.."(١٠٨)

إن الحكيم أو غيره من الكتاب غير مطالب بتفسير مصدر عمله الإبداعى ولكن إصرار الحكيم على إحالة فهم القارئ وخاصة (القارئ الرقابى) إلى السياق الأنثروبولوجى فيه ما ينفى أو يحض على رفض قصده الذى أعلنه فى نص إرشاده الموازى!! مما يؤكد التفسير التوليدى البنيوى الذى فسرت به المشهد الافتتاحى لذلك النص. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، يوقف الناقد أمام الاتجاه النقدى المناسب لنقد ذلك النص الموازى (الإرشادى) وهو الاتجاه الأنثروبولوجى. وذلك لرد قصة الفران الذى "نشأت بينه يوماً وبين قاضى المدينة صداقة مصلحة "إلى اللاوعى الجمعى الذى ردد شفاهة تلك القصة كما يرجح نص الحكيم الإرشادى" ولكنها قد تكون من الحكايات التى قام شعبنا بتأليفها" إن هذا الترجيح أو الافتراض يحيل الحكاية عند نقدها إلى التراث الحكائى الشفهى، وهنا يجد الناقد علة نقده لذلك النص من منظور أنثروبولوجى.

الخلاصة

نخلص من نص (مجلس العدل) إلى أن مقولة هذه المسرحية تبعاً لبنائها الذى تتخلله الفجوات عن قصد من المؤلف نفسه، وتتبعاً لفكرته عبر نصوص سابقة عليه وجدت أنها انحدرت عن تلك النصوص، لذلك ينقد من منظور بنيوى توليدى مرتكز على التأويل.

المبحث الثالث

التوفيق فى مسرح "توفيق" بين حداثة التراث وحداثة المعاصرة

من الحداثة ما كان رفضاً للماضى باعتباره عدماً – مع أنه بذلك الرفض ينفى وجوده هو نفسه طالما أنه معدوم الماضى، فلا حاضر دون ماض ولا مستقبل دون حاضر– ومن الحداثة ما يلتقط من التراث بعض ما فيه من حداثة، وينقضها ليسقطها على صورة معاصرة فى لقطة حداثية؛ وهذا ما فعله الحكيم فى عدد من مسرحياته: (أهل الكهف)[١٠٩] ، (شمس النهار)[١١٠] ، (رحلة إلى الغد)، (السلطان الحائر) (يا طالع الشجرة)، (شهرزاد)، (الحمير)،(الطعام لكل فم).

والحكيم نفسه يؤكد ذلك فى تذييله لمسرحية (الطعام لكل فم) إصدار (١٩٧٦) حيث يقول:"إن من واجب الكاتب أحياناً عندما يفتح عيناً على الماضى الغائر، والحاضر المستقر، أن يفتح العين الأخرى على المستقبل الآخذ فى التكون عند الأفق ، وهو يدعم رأيه هذا برأى مساند؛ إذ يقول:". .نحن نسير بسرعة فائقة، ولكننا أيضاً نحمل معنا أمتعتنا القديمة الصالحة للسفر".

إذن، فالحكيم يعطى نفسه حرية الانتقاء من التراث فى رحلة انتقال قلمه الإبداعى من الماضوية إلى الحداثة "كل ما يهمنى هو حرية المعالجة للموضوع دون السجن داخل إطار نوع من الأنواع"، وذلك يشكل أساس منطلقه فى التجريب المسرحى، مع إدراكنا أن الفن فى كل الحالات قائم على حرية الفنان. ولأن التجريب هو فى ذاته عمل حداثى متجاوز للقواعد والمألوف، ورفض للمسكوكات الفنية والأبجديات الفكرية؛ فإن التجريب الإبداعى يصنع لنفسه قواعده ولغته وفكره وأسلوبه وخصائصه كما أنه يخلق متلقيه أيضاً وإن شىءنا قلنا يناديه.

ولأن الفن فى الماضى كان تقليدياً "يقوم على إبراز ما هو ثابت فى الإنسان "يبرز "الصفات الثابتة فى مجتمع ثابت"، "ولأن المجتمع لم يعد ثابتاً"، "فأمام الفن أن يعيد النظر فى الصفات الثابتة"، وهنا تكون مهمة الفنان المسرحى المتجدد مهمة إقصاء أو هدم مع إحياء وبناء؛ إزاحة أسلوب أو طريقة تعبير مميزة لصفات الثبات فى ماضوية المجتمع القريبة والبعيدة، واستبدال قيمة قديمة بقيمة جديدة، ربما فى الشىء القديم نفسه إذا لاحت فى أعطافه حداثة ما تتفق أو تتوافق أوتتفاعل مع الحداثة

المعاصرة. وذلك يتطلب حساسية جديدة لدى الكاتب أو الفنان المبدع من ناحية- وهذا ما تؤكده آراء الحكيم التى استشهدنا بها.

النظرة السببية فى تصوير الوجود السلبى والوجود الإيجابى فى مسرحية (الحمار يفكر)

تقوم النظرية السببية فى مجال التأليف عامة وفى مجال التأليف المسرحى- خاصة- على مقدمة والنتيجة أو السبب والعلاقة التى بينهما، وذلك مغاير لنظرية هدم السببية التى أشار إليها "دافيد لودج" فى كتابه (الأطر الفنية فى الكتابة الحديثة) The modes of modern writing وعندما قرأت مسرحية الحكيم القصيرة (الحمار يفكر) وجدت أنها تقوم على مقدمة تؤدى إلى نتيجة ولكن الأحداث لا تتوالى سببيتها -و إن كان ذلك أمراً مألوفاً فى الكتابات المسرحية التقليدية- حيث يضع الكاتب (مقولة ما) ويعمل على تحقيقها انطلاقاً من الحدث فى (مسرحية الفكرة) أو التى تغلب فيها عناصر الفكر عناصر الفرجة، أو انطلاقاً من الشخصية فى المسرحية التاريخية أو الاجتماعية، أو انطلاقاً من الموقف وملابساته أو مفارقاته فى المسرحية الملهاوية، أو انطلاقاً من الجو النفسى للكاتب فى المسرحية الرومانسية، أو من الفرض فى المسرحية التجريدية؛ إلا أن الحكيم فى هذه المسرحية يطرح مقولة وجودية هى على العكس من مقولة ديكارت الشهيرة "أنا أفكر إذن أنا موجود"، أو هو يقلب المعنى ولا ينفيه ليصبح" أنا موجود إذن أنا أفكر" ليضعه شعاراً على لسان الشخصية المتخيلة وهى (الحمار)، ويصور فعله المحقق لشعاره تصويراً قائماً على الاحتمال ليسقطه رمزاً على الواقع المعاش فى لحظة تاريخية ومرحلة سياسية معينة وهى مرحلة الستينيات، بما اصطنعته لنفسها من أقنعة ومصطلحات ومفاهيم سياسية واقتصادية واجتماعية، ليصل الحكيم بمعالجته المسرحية تلك إلى النتيجة (مصداقية المقولة) فى النهاية، وهى محصلة رأيه فى تجربة التأميم، متقنعاً بأسلوب يمزج فيه عناصر من الحكاية التراثية لشهريار بعناصر حداثية ليسقط على الواقع المعاصر فى ستينيات السياسة المصرية التوليفية التلفيقية. وهو ينطلق من رد فعل- متصور منه لشهريار- بعد فراغ شهرزاد من كل قصصها التى قصَّتها على شهريار حيث يهجر العرش والسلطان ويلتقى ببعض لصوص قصة (على بابا والأربعين حرامى) الذين زعمت (مرجانة) بأنها قتلتهم.

إن الحكيم يصطدم مع التراث. وما كان ذلك إلا إشارة إلى انقسام ذاته وذلك موقف حداثي- وهو ما سنعود إليه بشيء من التفصيل:

تتضح صورة انقسام الذات فى مراجعة المقولة الثابتة التى تتردد على ألسنة كل مثقف وهى مقولة ديكارت ومعارضتها ، أى نقدها:

(المؤلف جالس إلى مكتبه، واضعاً رأسه فوق كفه وهو مستغرق فى التأمل والتفكير.. يدخل عليه حمار...)، وهذه الصورة هى عكس المألوف مع أنها محتملة فى إطار توظيف الرمز. فمن المنطقى أن يلجأ غير القادر على الفهم والتفكير إلى المفكر. غير أن الاكتشاف قائم فى قدرة من اتصف بعدم القدرة على التفكير متلبساً بالفكر المعارض لفكر فلسفى راسخ:

"الحمار: أنا حمار. حمارك القديم.

المؤلف: تشرفنا.

الحمار: أنت تتجاهلنى دائماً و... تحتقرنى.. لكن هذا لا يمنع من كونى موجوداً أفكر..

المؤلف: تفكر؟!"

الذات بين الصورة التراثية المتوحدة والصورة المعاصرة المنقسمة

إذن، فنحن أمام وضع قديم أو صورة ثابتة أو مفهوم ثابت. وهذا واضح من قوله (حمارك القديم) وصاحب الصورة الثابتة جاء ليهدمها ويثبت عكسها، وذلك انقسام لذاته، وهو يصطدم بالمفهوم التراثى الذى لصق به، ووسيلته إلى ذلك الحوار وذلك أسلوب حضارى لم يعرف عنده من قبل على اعتبار الوصف الذى ألصق به عبر التاريخ المعرفى للبشر؛ وتلك نقطة تحول؛ حيث عادة الاستدلال على الوجود بالفكر وفق الفكر المثالى للقائلين بما قاله ديكارت ومخالفة (الحمار الجديد) لتلك المعادلة، إذ يستدل بالوجود على الفكر، وعنده الوجود سابق على الفكر، كما أنه وجود مادى- وذلك ما دعانى إلى وصفه بالتفكير الوجودى المادى- ومن البداهة أن يأتى رد فعل المؤلف على ذلك التوجه أو التحول الظاهرى مندهشاً "تفكر؟!" فكل جديد وغريب يبعث على الدهشة ومن ثم يثير التساؤلات التى يترتب على قدرة الإجابة عنها تحقق مصداقية

الجديد الذى يقتحم عالم الثوابت ويصطدم معه. فالموجود هو الذى يفكر ويرسم ويخطط والموجود هنا هو القادر على التفكير لنفسه فى توظيف الموجود فى نفسه،الموجود الإيجابى يفكر للموجود السلبى، يفكر فى كيفية استخدامه أو توظيفه، والموجود السلبى خادم للموجود الإيجابى، إذن فالموجود الإيجابى هو موجود حاكم والموجود السلبى هو موجود محكوم، وذلك منطق وجودى أدركه (الحمار)، فواجه به من كان موجودا إيجابياً (المؤلف) باعتباره ارتكن إلى كونه قد كان موجهاً لإرادة الموجود السلبى (الحمار) الذى تحول إلى الإيجابية بعد أن قرأ واطلع وفكر مما أدى به "أخيراً إلى النظر فى معانى ومغازى حكاياتكم، ومنها ما جاء فى ألف ليلة وليلة: وأهمها ما دار حول شهرزاد وشهريار".

ويكشف (الحمار) عن دور الكاتب الحداثي فى نقد التراث أو رفض محصلته:

"الحمار: هناك خلاف بين نهاية كتاب ألف ليلة، ونهاية تمثيليتك. فى الكتاب يعيش شهريار وشهرزاد فى تبات ونبات وينجبان ذرية من الصبيان والبنات. أما عندك أنت فإن شهريار ينتهى بأن يهجر زوجته ويترك قصره. ويخرج هائماً على وجهه فى الخلاء ... أليس كذلك؟.

ويعترض (الحمار) على هذه النهاية، كما اعترض الحكيم فى روايته (شهرزاد) من قبل على نهاية شهريار فى (ألف ليلة)، واعتراض الحمار هنا هو اعتراض الحكيم نفسه للمرة الثانية على نهاية رؤيته الأولى، وهو ما يشكل انقساماً جديداً لذاته ولرؤيته تلك، والحمار أو الذات المنقسمة والمتولدة عن ذات الحكيم الأولى تفكر فى الموضوع التراثى (الشهريار) تفكيراً جديداً معاصراً:

"الحمار: أنا أفكر لك. وقد فكرت فى ذلك. واسمح لى أعرض عليك نتيجة تفكيرى. وأرجو أن تتابع فى صمت تسلسل أفكارى وتصورى لما حدث لشهريار فى الخلاء.. إن هذا الخلاء كماأتخيله لابد أن يكون قفراً .. جبلياً لا ينبت فيه غير بعض شجيرات برية.. ولابد أن يقطن فى هذا الخلاء كالعادة اللصوص وقطاع الطرق.. وقبل ظهور شهريار فى هذا الخلاء يكون فى أسفل ربوة من تلك الربى بعض أولئك اللصوص لصان منهم يهمان بصعود الربوة.. هل تتابعنى فى هذه الصورة؟.

إن توكيده على ضرورة تحول الموضوع فى الأدب والفن إلى صورة، وعلى ضرورة أن تكون الصورة جالبة للمتعة هو إعادة لما طالب به (رشاد رشدى) الكاتب "لحظة

الخلق الفنى حيث تكتمل العملية الكيماوية وتنقلب الفكرة إلى صورة"، "حيث يعمل الخيال فى عدالة تامة على مزج الفكرة بشكلها المعبر عنها بحيث يصبح الاثنان وحدة لا يمكن أن تتجزأ".

السرد التحويلى ودوره فى إعادة الصورة

على أن الصورة فى المسرح قد تكون منظورة- وهذا هو الأصل- وقد تكون مستحضرة عن طريق الوصف بوساطة السرد التحويلى، حيث يتجسد الوصف بتحوله من الصورة اللفظية المسموعة إلى صورة مرئية مادية، ومن حالة الاستدعاء الذهنى إلى الاستدعاء المادى التجسيدى بأسلوب التمثيل داخل التمثيل:

"الحمار: نحن الآن فى الخلاء... والشجيرات البرية هنا وهناك فى المكان. ولصان أحدهما ضخم الجسم والآخر نحيل يصعدان الربوة على مهل وهما يتحدثان هكذا:

(المشهد مجسداً)

اللص النحيف: عرفت الخطة أيها العضو المحترم؟

اللص الضخم: عرفتها. بسيطة للغاية. سنهبط الربوة فى الناحية الأخرى ونفاجئ الراعى. إنه يغالب النعاس فى هذه الساعة عادة وكلبه إلى جواره مشغول بقطعة عظم. وقطيع الغنم وحده. والسطو سهل مريح...

اللص النحيف: السطو؟! تقول السطو؟!

اللص الضخم: الجباية... الجباية.

- العلامة الاستبدالية فى لغة الحوار وسيلة للصدام مع التراث

تعمل الإحالة السياسية وخلط المفاهيم فى الحوار على كشف رمزية الحدث والشخصيات، ذلك أن مفهوم الجباية مفهوم سياسى مرتبط بنظام سياسى (الإقطاع)، والسطو مفهوم اجتماعى مرتبط باللصوصية وتبادل العلامتين ليصبح المعنى واحدا يدخل فى صميم عمل رموز العلامات:

اللص النحيف: نعم. حاذر!.. لو سمعك شيخنا ومستشاره العلامة تنطق بمثل هذه الألفاظ...

اللص الضخم: لسانى لم يتعود بعد الكلمات الجديدة.

اللص النحيف: لأنك غبى. كما لاحظ المستشار العلامة.

ويشير هذا الكلام إلى هيئة سياسية ولا يشير إلى عصابة لصوص، فالعصابة لا يكون لها (مستشار علامة) وإنما يكون للهيئة السياسية أو الحزب المنظم مستشاره العالم. ولكن المعنى هنا يستمد دلالاته من العلامة الاستبدالية السابق الإشارة إليها. كما تشير الكلمات أيضا إلى أن النحيف والضخم هما مجرد أداة تنفيذية. غير أن أحدهما أجاد حفظ المصطلحات والمفاهيم المنحولة (المكافآت بديلا عن الأسلاب - والجباية بديلا عن السطو) والآخر ما زال يعطى لكل مفهوم اجتماعى دلالته كما عرفها مجتمعه لا كما لقنها له المستشار الرسمى لجماعته أو عصبته:

اللص الضخم: ونصيبى مثل نصيبك تماما فى الأسلاب.

اللص النحيف: الأسلاب؟ المكافآت يا حيوان!

اللص الضخم: غلطة لسان. لكن قل لى.. ما هى الحكمة من هذه الكلمات الجديدة؟

اللص النحيف: الحكمة يا غبى هى أكاذيب شهرزاد. يظهر أنك لا تصغى إلى العلامة وهو يجمعنا كل ليلة حول الشيخ.. كان يجب أن تسمع إذن ما قاله عن الملكة شهرزاد وقصصها التى تخترعها للملك شهريار... وما روته بالذات فى حكاية على بابا والأربعين حرامى.

اللص الضخم: نعم كانت تقصدنا نحن...

اللص النحيف: وزعمت أننا متنا فى قدور الزيت المغلى... وأن شيخنا قتل بخنجر جارية اسمها مرجانة. هل هذا صحيح؟!

اللص الضخم: لا طبعا. كذب... بدليل وجودنا على قيد الحياة.

اللص النحيف: نباشر عملنا كما ترى بهمة وذمة...

اللص الضخم: ونقوم بالجباية... الجباية.

اللص النحيف: نعم. وجبينا المال.. فجاء على بابا واختلس مالنا وأصبح مواطنا محترما من إذن الأحق بلقب المواطن المحترم؟! نحن الذين اجتهدنا فى جمع المال أم على بابا الذى استغفلنا ونهبنا؟! فهمت الآن لماذا أنت عضو محترم؟

ويتضح صدام الحكيم مع التراث إشارة إلى انقسام الذات عن طريق توظيفه للغة الحوار، فـ «نحن» تعادل «الأربعين حرامى» هى المعادل المعاصر للأربعين حرامى فى الحكاية التراثية. ويبدو مظهر الحداثة فى تداخل صورة الذات تداخلا زمانيا وذلك بالتوفيق بين حداثة القصة التراثية وحداثة الواقع المعاصر (المعاش) إذ يسقط المؤلف قصة تخلص (مرجانة: العاملة الجارية) من زمرة اللصوص عصابة السطو على ممتلكات الغير (الملاك) ثم تأميم شيخهم أو زعيمهم لتلك الممتلكات (الأسلاب) ومحاولتهم استعادتها متخفين فى قدور الزيت وتخلص مرجانة منهم- حسب زعمها- فالحكيم يوفق بين هذه القصة التراثية المتخيلة وبين صورة الواقع السياسى التى تخيلها أو وجدها فى الواقع المعيش بعد أن ينقدها، وبعد أن يعرض لأصول ملكية هؤلاء الملاك أو كيفية أيلولة الممتلكات إليهم، ليكشف عن انقسام العصابة الجديدة التى قصدها على نفسها (لأنها فى الحكاية التراثية لم تنقسم بل توحدت فى مواجهة على بابا) ولكنه يظهرها منقسمة فى معالجته المعاصرة لها فى هذا النص على ذاتها إذ جعل على بابا زعيمها وليس من خارجها، فأظهر توالد الأربعين حرامى فى عصرنا على هيئة منظمة لها مفكرها العلامة وجعل مصطلحاتها التراثية (السطو- شيخ المنصر- الأسلاب) تتوالد فى دلالات مفاهيم معاصرة (الجباية- المكافآت- زعيم الحزب)، فالتوالد اللفظى أو المفاهيم الاستبدالية، قرينة بتوالد الأفعال والأشخاص والصفات وارتدائها أزياء عصرية.

تداخل الأماكن والأزمنة والمفاهيم وتوالد الشخصية

وبعثور اللصين على شهريار الذى شرع فى دفن ماضيه بعد هجرته لشهرزاد وهروبه فى الصحراء، تتداخل الأماكن والعصور والمفاهيم.

شهريار: ها هنا فلأقف... لأدفنك يا شهريار!... فى ظل الربوة. وبين هذه الشجيرات البرية...أدفن الماضى.

(يستل خنجره ويحفر به حفرة) لا أريد العودة.. تركتك يا شهرزاد ولن أعود، لن أكون الملك شهريار مرة أخرى! ها هى ثياب الملك لم تعد تصلح لى بعد اليوم (يخلع ثيابه الفاخرة) أريد التخلص من كل هذا، أريد التمرد على كل حياتى القديمة، كل ما يصلنى بالأمس بقصرى بعصرى، بعزلتى عن حياة الناس. لقد مت يا شهريار القديم. وهنا قبرك (يلقى ثيابه فى الحفرة).

أما هذه العمامة الفاخرة وما عليها من جوهرة، فيحسن أن ألقى بها هناك ليراها الناس ويعرفوا خبر موتك.. مات الماضى. وليحيا المستقبل!»، ويستخدم الحكيم أسلوب القطع التليفزيونى والسينمائى ليربط بين النماذج الهامشية المحركة للفعل فى الحدث (اللصوص) والنموذج المركزى الذى هجر المركز ليلتحق بالهامش (شهريار) فى طور انقسام ذاته أو توالدها الجديد، لتظهر تداخل أساليب الربط الدرامى الحداثية المكانية والزمانية (أسلوب تجاوز الأحداث).

حركة الفعل بين المركز والهامش

ومن الملاحظ هنا: أن شهريار شخصية حداثية ذات ولادة متجددة، فهو بخلعه لأردية الحكم فى مقابل ارتداء اللصوص (توهما) لأزياء الحكم، إنما يتخلى عن الموقع المركزى فى تحريك المجتمع ليصبح مركز الحركة ومصدرها الموقع الهامشى، يتخلى عن الماضى (يدفنه) لصالح المستقبل، وهنا يحدث التسليم والتسلم، فحيث انتهى «شهريار» من تسليم الماضى لباطن الأرض تتسلم شخصية هامشية زمام الأمر:

اللص النحيف: (يرى شهريار ويصيح به) من الرجل؟!

شهريـــــار: (فى ارتباك) أنا..

اللص النحيف: (وهو يهبط الربوة ليقترب منه) أنت من؟ تكلم

شهريـــــار: عابر سبيل

فى تداخل العصور زمانيا ومكانيا وفى مهاجمة المعاصر للتراثى الذى تحول عن مركز الفعل فى المحيط المكانى والزمانى؛ ليصبح فى الهامش ويترك الساحة للمعاصر الهامشى؛ ليصبح المحرك للفعل ويتخلى عن وجوده التراثى المحورى (وجود الصدفة) المعطل لمهمة السطو المعاصر، فى ذلك كله، دلائل صدام المعاصر مع التراثى بتسليم من التراثى نفسه حين انقسمت ذاته بأسلوب يخلط الوهم بالحقيقة ويحول الاحتمال إلى ضرورة وواقع، ذلك كله يدخل ضمن الصياغة الحداثية للدراما.

إن فكرة اقتحام التراثى للعصر اقتحاما جبريا ، تعكس قوة التراث فى اختراق الحاضر المعاصر.

اللص النحيف: لمن هذه العمامة يا رجل؟

شهريـــــــار: للملك.

اللص النحيف: أى ملك؟

شهريـــــــار: شهريار.

اللص النحيف: عمامة.

وحين يسأله عن كيفية حصوله عليها يخبره أنه أخذها من فوق رأس شهريار المدفون، ويخبره عن مكان دفنه ومن دفنه وكيفية موته بيده هو نفسه:

اللص النحيف: خنقته بيدك ودفنته وأخذت عمامته!... يا للمصيبة!

شهريـــــــار: ولماذا مصيبة؟

اللص النحيف: وأين كان هو؟! وأين كان الحرس؟!

شهريـــــــار: كان وحيداً.

اللص النحيف: وحيدا؟! ربماأنه فى آخر أيامه كان مخبولا كما شاع عنه.. كثير الوحدة والشرود.

شهريـــــــار: ولذلك استحق أن يموت.

يعتمد الحوار هنا على عنصر الاحتمال للكشف عن سذاجة المتلقى المعاصر متعادلة مع سذاجة المتلقى التراثى (شهريار) حيث صدق روايات شهرزاد وصدق اللص النحيف المعاصر رواية شهريار. والاستخلاص، هو أننا أمام أمة ساذجة (على مستوى الواقع) تصدق كل ما يروى لها دونما مراجعة أو تفكير، ولذلك كان من السهل على أى عصابة أن تغير وتبدل فى المسميات والمفاهيم فتصبح السرقة: جباية، والعصابة حزبا، ومشيخة المنصر: زعامة، والقوة: مبدأ، والأسلاب: مكافآت، لأن الموجود القوى المتسلط يفكر لنفسه، ممتطيا الموجود الضعيف (المهمش) السلبى؛ لأنه قنع بأن يكون موجودا فى نفسه، فعندما تحول شهريار بفعل وحدته أو غربته وانقسام ذاته إلى موجود فى نفسه يتحول اللص (المهمش) إلى موجود لنفسه وبذلك أصبح مركز الفعل.

ويظهر التوفيق الحداثى فى تناظر الوظائف بين الملك واللص:

اللص النحيف: يا لك من جرئ! تقتل الملك وتسرق تاجه؟! تعال معى تعال؟

شهريـــــــار: إلى أين؟

اللص النحيف: أقدمك إلى جماعتنا.

فاللص وشهريار متناظران وظيفيا، هذا يقتل ويسرق فى الواقع وذاك قتل وسرق فى الوهم والإيهام، ومن المنطق ائتلافهما بضم شهريار إلى العصابة- وظيفيا- وبذلك تداخل الوهم مع الحقيقة.

التسميعية بين التراث والمعاصرة

إذا كانت مصيبة شهريار متمثلة فى اعتماده على التلفيقية المعرفية التى تلقاها سماعا من شهرزاد، تلك التى أدت به من المركز إلى الهامش عبر صحراء الاغتراب، فإن اعتماد شيخ المنصر الذى أصبح المحرك المركزى للفعل، مع أنه صعد من الهامش إلى صدر صفحة التاريخ المعاصر، فى الوقت الذى هبط فيه شهريار بمحض إرادته إلى هامش صفحة التاريخ (فى الرؤية النقدية المعاصرة للتراث كما رآها الحكيم)، فإن ذلك يظهر نقد المعاصر بإظهار تسميعية المعاصرة واعتمادها على التلقينية، وهى مناظرة فى ذلك للشخصية العربية التراثية، فكلاهما يعتمد التلقين وسيلة للحصول على المعرفة التى يعتقد أنها تزوده بوقود قيادة مجتمعه، وهذا التسطيح عند كل من الشخصية القيادية التراثية والشخصية القيادية المعاصرة، إلا أن الشخصية المعاصرة بغرورها، وجهلها، وسوء طويتها، وتطاولها، ومعاداتها للعلم، وأنانيتها، وانتهازيتها، سوف يكون سقوطها وإزاحتها عن مركز الصدارة والمحورية أسرع من سقوط الشخصية التراثية القيادية؛ ولهذه النتيجة المتوقعة أسبابها:

(يظهر من الجهة الأخرى رجلان: أحدهما يرتدى فاخر الثياب، وتبدو عليه السلطة والسطوة هو شيخ المنصر. والثانى يمشى إلى جواره وبيده كتاب هو مستشاره العلامة)

العلامّة: إنها صفحة واحدة فقط لا غير، بسيطة جدا.

الشيخ: لا. لا. قلت لك لا تقرأ لى من كتب.. اشرح لى فقط شفويا ووضح.

العلامة: تسمح لى أولا أسألك عما سبق شرحه بالأمس؟

الشيخ: ما شاء الله! تريد أن تمتحننى؟

العلامة: لا العفو يا مولانا. إنه مجرد تنشيط للذاكرة.

الشيخ: تكلم أنت كما تريد. وأنا أسمع.

العلامة: أخشى أن يكون كلامى غير مفهوم.

الشيخ: تقصد أنى حمار!

العلامة: العفو. العفو! أقصد أنى ربما أكون قصرت فى توضيح المقصود.

الشيخ: هذا شأنك أنت. أما أنا فقد وعدتك بالاستماع.

العلامة: لا يكفى الاستماع. يجب أن تكون فاهما ومقتنعا.

الشيخ: أنا فاهم ومقتنع.

العلامة: ولكنك فى أول الأمر لم تكن تهضم ما أقول.

الشيخ: كنت أستغرب كلامك، وأنت الوحيد بيننا الذى يحسن القراءة والحساب، ونوليك ثقتنا فى جرد المغانم وإجراء التوزيع. أنت ذراعى اليمنى وموضع سرى ولكن من يوم أن ذهبت إلى المدينة وعدت بهذا الكتاب وأنت لا تكف عن هذه الأفكار.

العلامة: هذه الأفكار ستقلبنا من مجرمين إلى مصلحين).

فالزعامة جاهلة وغبية ومتسلطة ومعتدية، وهذا ما يفرق بينها وبين الزعامة التراثية، بل إنها زعامة لا تفقه شيئا فى السياسة:

«الشيخ: أتظن كلمة حزب هذه لها من القوة والسطوة ما لكلمة منصر؟

العلامة: قلت لك إن القوة يجب أن تختفى خلف المبدأ، والمبدأ هو أننا نأخذ مال الأغنياء لنعطى الفقراء.

الشيخ: وهل نعطى الفقراء؟ لا. اسمع، لابد من حسم الموضوع الآن. رجالنا كما تعلم لن يقبلوا تعريض رقابهم ليعطوا غيرهم مغانمهم.

الدور الإعلامى ودوره فى تزييف الحقائق والتمهيد للنظام

ويلعب الإعلام فى هذا النظام الجديد دورا بديلا للدور الذى كانت تلعبه شهرزاد فى النظام القديم (فى القصة التراثية):

العلامة: المهم الآن أن نعطى الجميع أسماء جديدة. فهم ليسوا رجال منصر، بل أعضاء حزب.

الشيخ: والسرقة؟ ماذا نسميها؟

العلامة: جباية.. ألم نتفق على ذلك؟

الشيخ: نعم. جباية. والحرامى؟

العلامة: محصل.

الشيخ: مضبوط.

العلامة: ولن نظهر سلاحا، بل يذهب المحصل إلى القرى، ويعلن أهلها بدفع الإتاوة وإلا قطع عليهم الماء،هم ومواشيهم. "يجب تشجيع الناس على الدفع بالتلويح لهم بخدمات".

تلعب السياسة الإعلامية دوراً (دماجوجيا) حيث الاكتفاء بالشعارات والوعود دون التنفيذ الفعلى لها.

أسلوب الصياغة بين المفارقة وأفق التوقعات والسرد الانعكاسى

يعتمد أسلوب الحكيم على المفارقات الدرامية والتوتر وأفق التوقعات:

العلامة(لشهريار): ما رأيك؟ هذا أول عمل تشترك معنا فيه.

شهريار: السطو على قافلة شهريار!

الشيخ: موافق؟

شهريار: وكيف لا أوافق؟! هذا شيء يسرنى جًدا، وأراه فى غاية الطرافة!!

العلامة: فقط، يجب أن تفهم أننا لا نسمى ذلك سطواً.

شهريار: سموه ماشيءتم. هذا لا يهمنى.

الشيخ: لا. نحن تهمنا مسألة الشرف.

وتبدو المفارقة في موافقته على سرقة ماله، وهو نفسه يشارك فى ذلك. أما أفق التوقع عند المتلقى، فيكمن فى توقعه عدم قبول شهريار المشاركة فى السطو على ماله؛ وما كان قبوله بذلك سوى لأنه أصبح ذاتًا أخرى جديدة.

كما تظهر المفارقة فى اهتمام شيخ المنصر بمسألة الشرف؛ وإن كان ذلك سببه الحرص على الصورة الإعلامية المزيفة للحقائق.

ويوظف الحكيم السرد الانعكاسى، وهو من جيل ما بعد الحداثة، فى الصياغة الفنية والأدبية، حيث يشخص شهريار أمام شيخ المنصر دور شهريار الملك ودور جلاده فى حوارية يصطنعها أو يصنعها على شيخ المنصر ورهطه؛ ليقنعهم بأنه كان جلاد شهريار.

"شهريار: عند الفجر. كل فجر.. كان الملك شهريار ينادى على.. فأدخل بسيفى، وأقف قرب الفراش .. هكذا (يمثل وقفته) وكان الملك يقول للعذراء ..وهو يتثاءب هكذا.

(يتثاءب): كيف كانت ليلتك ياجميلة؟ فتجيب وهى تسيل رقة هكذا (يرقق صوته): ليلة لن يجود بمثلها الزمان يامولاى.

شهريار: (ممثلاً الملك) أكنت تتخيلين متعة مثل هذه المتعة؟

شهريار: (ممثلاً العذراء) ما من خيال يامولاى يستطيع تصور هذه المتعة!

شهريار: (ممثلا الملك) أيمكن أن تظفرى فى قابل عمرك بمثل ما ظفرت به الليلة؟

شهريار: (ممثلاً العذراء) مستحيل يامولاى. عمرى بدأ الليلة وانتهى الليلة .

شهريار: (ممثلاً الملك) أليس لك حلم آخر فى الحياة؟

شهريار: (ممثلاً العذراء) لا يامولاى. حلمى الجميل تحقق وانتهى. ولا قيمة للحياة بعده.

"شهريار: (ممثلاً الملك) إذاً ستكون حياتك بعد الليلة شقاء.."

إلى أن ينتهى بتلبية طلبها وقطف عمرها أو قصفه.

شهريار: (ممثلاً الملك) اطمئنى! ستنالين ما تمنيت.. وخير ما تتمنى الوردة أن تقطف والندى على خدها! أليس هذا مطلبك الآن؟

شهريار: (ممثلاً العذراء) نعم يا مولاى.

شهريار: (ممثلاً الملك) وأنا لن أؤخر لك طلبًا.. ياسياف!

شهريار: (ممثلاً الجلاد) لبيك يامولاى. لبيك!

شهريار: (ممثلاً الملك) سمعت ما طلبت هذه الوردة اليانعة؟

شهريار: (ممثلاً الجلاد) سمعت يامولاى.

شهريار: (ممثلاً الملك) إذن نفذ طلبها! فإن طلبها أمر يجب أن يطاع..".

إن شهريار، الذى خرجت ذاته الجديدة المتوالدة فى ذوات متعددة، يترك لذاته الحداثية أن تتوالد فى حرية فى ذوات جديدة، ولو لبعض الوقت، وذلك عبر الدخول فى إهاب عدد من الشخصيات التى كانت فى هامش حياته الماضية، فهو يستعيدها، وربما يسقط عليها من ذاته، ولكنه يعيد تصويرها مسترجعًا مذلتها ورضوخها وتسميعها إعادة تسميعية ليس عن حب لها أو شوق إلى سماع مذلتها، وإنما الاسترجاع للمزيد من الابتعاد، وللتأكيد على أنها أصبحت ماضيا، ودفنت مع دفنه لشخصيته الأولى التى وجدت جبراً؛ لتحل محلها شخصيته التى ولدت باختياره. وبذلك تبدو شخصيته هنا ذات ملامح وجودية؛ إذ أعادت صنع جوهر ذاتها بنفسها، وتحملت مسئولية ذلك الوجود المختار الذى صنعته لذاتها، بعد أن انعزلت عن القطيع الأول، واغتربت وتغربت ونفضت إيمانها بكل معتقد ومألوف فى ماضيها ثم فى حاضرها.

فهو بعد حكاية بطولته الوهمية الإيهامية فى قطع رؤوس العذارى فى بلاط شهريار، يمتحن فى شجاعته؛ إذ يعطونه سيفاً ليتقدمهم فى قطع الطريق على قافلة

شهريار. (وهنا تظهر المفارقة) لكنه يتهرب فى إطار من أفق التوقعات:

"شهريار: أنا الآن لا أؤمن بمبادئ.

الشيــخ: أعوذ بالله! (لمستشاره العلامة) سامع؟!

العلامـة: (لشهريار) عجيبة! رجل ذكى متنور مثلك يقول هذا الكلام؟!

شهريار: الحقيقة. أقولها، ربما لآخر مرة: لا أستطيع اليوم أن أؤمن بشىء.. وإلا لما فعلت ما فعلت، ولما كنت هنا، ولما تشرفت بمعرفتكم!

العلامة: وهل طلب أحد منك أن تؤمن.. المطلوب فقط أن تنادى بمبدأ.. مجرد مناداة.. مجرد شعار.

شهريار: فقط؟!"

إن شهريار صادق مع نفسه، فى مقابل زيف العصابة وشيخها، غير أنه يلتقى معهم؛ فهم لا يؤمنون بشىء أيضاً، من هنا فإنه يلتقى فى النهاية معهم؛ لأن حياته الماضية تأسست على الزيف، ومع أنه تغير شكلاً، إلا أنه كما كان منقاداً فى الماضى لشهرزاد وحكاياتها وكلامها المعسول، فهو منقاد فى الحاضر للعلامة مستشار شيخ المنصر أو رئيس الحزب، وبذلك فإن النتيجة التى وصل إليها لم تختلف عن ماضيه، لأن الزيف يحيط به فى الماضى الجبرى، كما يحيط به فى الحاضر الذى سعى إليه.

الخلاصة

أخلص مما تقدم إلى أن الحكيم، وإن كان قد صاغ هذه المسرحية صياغة ألمَّ فيها بعناصر حداثية فى اصطدامه مع التراث، واعتماده على المفارقات الدرامية، وأفق التوقعات، والمباغتة، والسرد الانعكاسى، والسرد التحويلى، وتصوير حالات انقسام الذات لدى شخصياته - إلا أنه يجرى ذلك وفقاً لنظرية السببية. كما أنه وإن جعل الشخصية الهامشية هى المحرك للصراع، ونحى الشخصية المركزية (شهريار) وجعلها هامشية، إلا أنه أدان الشخصية التراثية المركزية لاختيارها هامشية الحياة الجديدة التى اختارتها، ويدين الشخصية المركزية المعاصرة فى صعودها من مركز الهامش إلى مركز القرار. وهو بالجملة يدين التأميمات وثورة يوليو ويرى أنها زيفت الواقع وقتلت المستقبل بالمشاركة مع السلطة التى سبقتها.

الملامح الحداثية فى وجودية (شمس النهار)

بين البنية التوليدية والبنية الرومانسية

إذا قلنا إن الحداثة تتحقق برفض التوقيع على المسكوكات الفكرية، والتسليم بالعادة، والخضوع للمألوف، فإن فى مقاطع متعددة من الحوار الذى يتخذ شكل "الحوارية) فى مسرحية (شمس النهار) ما يكشف عن رفض الشخصية التوقيع على المسكوكات الفكرية، ورفض الخضوع للمألوف فى الأقوال وفى الأفعال؛ انطلاقاً من نقد الموجود بحكم العادة والألفة:

"السلطان: قلت لك دبرنى يا وزير!

الوزيـــر: التدابير لله يامولانا السلطان!

السلطان: سمعتها منك عشرين مرة! طبعاً التدابير لله! لكنك أنت وزيرى وهذه وظيفتك: تفكر معى وتدبر لى.. هل تريد أن تقبض أنت المرتب، وتترك العمل يتولاه عنك الله!!

الوزيـــر: وهل سبق لى أن تخليت عن عملى؟

السلطان: كثيراً. . العمل السهل تقوم به.. والعمل الصعب تتخلى عنه لله تعالى!

الوزيـــر: وأى بأس فى أن أسال الله المعونة؟

السلطان: ولماذا لا أسأله أنا مباشرة، وأوفر المرتب؟!

وتعلق د. فاطمة موسى على ذلك فتقول: "إن هذا الحوار الطريف فى مطلع المسرحية يهيئنا لأن السلطان وذلك الوزير من نوع جديد لم يعرفه القصص الشعبى، وإننا بصدد تمحيص لكثير من المسلمات التى نسمعها كل يوم بدون أن نلقى إليها بالاً".

ومعنى كلام د. فاطمة موسى هو أن الحكيم يصطدم مع التراث؛ ليستخرج منه شخصية حداثية يسقطها على مجتمعه المعاصر، فهو يقرأ التراث ليسقط حداثته على الواقع المعاش. فنحن أمام سلطان تراثى رافض للمألوف من العبارات وترتيبها اللغوى والمعنوى والوظيفى. فهو يرفض فكرة التواكل، كما يرفض العبارات التقليدية المألوفة

التى هى بديل للعمل، أو تبرير لعدم أدائه. غير أنه لا يطبق ذلك على نفسه، فهو وإن يرفض تواكل الوزير، إلا أنه هو نفسه متواكل عليه، وهنا تكون المفارقة.

وتتضح فكرة رفض المسكوكات السلوكية فى رفض الأميرة (الابنة الصغرى للسلطان) أن تتزوج زواجاً ملكيًا أو أميريًا مثل أختيها- وتلك هى المشكلة التى انبنت عليها أحداث هذه المسرحية:

"السلطان: فى أى ليلة نحس ولدت هذه البنت؟ الأعوام تمر وهى لا تريد أن تتزوج.. لقد تزوجت أختاها كما تتزوج بنات الملوك.. من خيرة الأمراء وأغنى السلاطين .. إلا هى. ..لا يغريها مال ولا جاه.. ولست أدرى ما الذى يغريها، إذن، فى الحياة؟!".

ولنا أن نتساءل ما الذى تغير فى المحيط البيئى للقصر أو المجتمع بالقدر الذى يغير من حساسية فرد واحد من أفراد هذه العائلة الملكية؟ وهل يؤدى تغير المحيط الاجتماعى وتجدد وسائله وأدواته إلى تغير فرد واحد فيه دون بقية أفراده أو غالبية أعضائه، أو حتى تغير جزء من ذلك المحيط الاجتماعى، متأثراً به ومتفاعلاً مع حالة التغير المجتمعى؟! وتأتى الإجابة على لسان الوزير:

"الوزير: منذ الصغر والأميرة شمس النهار هكذا يا مولاى!.. عجيبة فريدة فى نوعها.. برعت فى ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب وإطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهر...".

إذن، فهذا التغير فى السلوك المألوف فى قصور الملوك(سلوك الأمراء والأميرات) سببه طريقة التربية؟! يصعب القول بذلك؛ لأن كل الأمراء وكل الأميرات يُربَّون على هذه الطريقة (إتقان ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب) ومع ذلك لا يخرجون على المألوف ولا يرفضون المسكوكات السلوكية؛ لأن الحفاظ على المراسم الملكية هو حفاظ على النظام نفسه، والخروج عليها فيه هدم للنظام، وهذا معلوم ومعبر عنه مسرحيًا فى (أنتجونى) منذ أقدم العصور!! فما هى حقيقة الأمر إذن؟! والحقيقة، أو جزء منها، يتمثل فى (إطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهر) إذن فى هذا جوهر ما تريده الشخصية (الأميرة شمس) فإطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهر هى صفات خاصة بتلك الأميرة دون غيرها من الأميرات أو الأمراء، وما حدث لها من

تغير ومخالفة للمألوف فى المراسم الملكية هو نتاج إطالة التأمل. والزهد فيما يعجب ويبهر ليس صفة ملكية، بل نتيجة تأثير التراكم المعرفى الذى حصّلته من القراءة المتأملة، إلى جانب طبيعة الموضوعات والأفكار التى حوتها تلك الكتب التى وضعت بين أيديها وتحت نظرها دون تنويرنا بمصادرها (كيفية حصولها على تلك الكتب أو كيفية وجودها فى مكتبة القصر).

إن شخصية (شمس) فى هذه المسرحية، شخصية حداثية؛ لأنها متجددة تسعى سعياً حثيثاً نحو التجريب، وهى تعى ما تريد وما يريدون منها فى القصر، وما تريده هو : الحرية المطلقة فى اختيار شريك حياتها، وقد لا يكون هناك ضير فى مبدأ اختيارها لزوج المستقبل، ولكن الاختيار فى الوسط الملكى يكون ضمن سياق الوسط الاجتماعى الملكى نفسه، وليس خارج دائرة شجرة النظام الحاكم نفسها أو خارج دائرة بستان الأنظمة المالكة والحاكمة المماثلة والمناسبة لها نسباً وانتساباً، وليس فى ذلك اختيار حر مطلق. وهو أمر ترفضه (شمس) فى إطار دائرة الأسرة الملكية وفى إطار دوائر الأسر الملكية المماثلة، فهى لا ترى منها ما يناسب حياتها الزوجية المنشودة، وذلك نشوز منها عن القاعدة ومروق خارج الغلاف الملكى؛ فهى تشترط دخول كل الرجال المتقدمين لطلب يديها (كل من هب ودب) وذلك ضد إرادة السلطان والوزير:

"شمس: ما هذا الذى تقول أيها الوزير .. إنى أريد بالفعل مجئ كل من هب ودب"

ولأنها واعية بحيل القصر، فهى تبطل حيل الوزير وتحايله من أجل إحباط ما تريد الالتفاف حول حريتها فى أسلوب تحقق ما تريد:

"الوزير: الموضوع باختصار، أيتها الأميرة، هو: إنه.. لابد من عملية تنظيم..

شمس: تنظيم؟ لماذا؟

الوزير: تنظيم للاختيار.. مجرد تنظيم.

شمس: وكيف يكون هذا التنظيم؟!

الوزير: الأمر بسيط جداً: نحدد المتقدمين بعدد معين وصفات معينة.

شمس: ومن الذى يحدد ذلك؟أنت؟!

الوزير: إذا سمحت وفوضتنى.

شمس: أفوضك؟! إذن أنت الذى سيختار لى الزوج!

الوزير: أنت صاحبة الاختيار فى النهاية.

شمس: بعد أن تكون أنت قد حددت لى صفات زوجى!

الوزير: لا يا أميرتى.. الصفات تحددينها حسب رغبتك، وما علينا نحن إلا التنفيذ.

شمس: ومن قال لك إنى أستطيع تحديد هذه الصفات!!

الوزير: لا تستطعين تحديدها ؟

شمس: لا أستطيع تحديدها مقدماً؛ لأنى لا أعرفها.

الوزير: لا تعرفين الصفات التى تريدينها فى زوجك؟

شمس: لا . كل ما أعرف هى الصفات التى لا أريدها فيه.

الوزير: وما هى الصفات التى لا تريدينها فيه؟

شمس: لا أريده من الأمراء الكسالى الأغبياء. »

إن بذرة التجريب لا تحمل (كروموسوم) الارتكان إلى محدد سابق، فهى تعرف ولا تعرف، وما تعرفه فهى ترفضه، لذلك تجرب وصولاً إلى تحقيق ما لا تعرفه، وهى بذلك تكون منقسمة الذات، هى فى حالة توالد معرفى يصل بها إلى مشارف التجدد؛ لذلك فهى شخصية ذات ملامح حداثية، وهى تسعى جاهدة إلى تحقيق جوهر وجودها الآدمى.

"شمس: ... ما دامت شقيقتاى راضيتين سعيدتين، فلا شأن لأحد بهما.. إنما أنا أتكلم عن نفسى.

الوزير: مغزى الكلام، إذن، أنك تريدين زوجاً من الفقراء؟

شمس: قلت لك إنى لم أحدد الصفات بعد.."

ولا سبيل إلى تحقيق جوهر الوجود دون حرية اختيار، ولا اختيار دون خبرة:

"الوزير: وكيف ستختارين إذن؟

شمس: إنى لن أختار إلا بعد أن أكتشف.

الوزير: تكتشفين؟!

شمس: ولهذا صممت وأصمم على أن يفتح الباب لجميع الناس على السواء.. سأقابل كل من يتقدم ليطلب يدى... وأحادثه بنفسي، وأحاول أن أكتشف معدنه.. »

إذن، فقد خالفت كل توقعات والدها السلطان ووزيره، وبالغت فى المخالفة حيث ظنوا أنها ستختار من خلف الشباك:

"شمس: أختار من خلف الشباك؟! أختار ماذا؟ أختار أجساماً؟!

إن هذا الخروج من مجتمع الحريم لم يكن خروجاً لأول مرة، ذلك أن تربيتها تأسست على الخروج على مجتمع الحريم منذ الصغر (اللعب بالسيف- ركوب الخيل، والغريب أن إصرارها على تحقيق جوهر وجودها على الوجه الذى ارتضته لنفسها لم يجد مقاومة من والدها من منطلق مجتمع الذكورة، وذلك أن الحكيم جعله سلطاناً يتمتع بحس ديمقراطى، أو بالتزام ما حيال الآخر؛ لأنه سلطان وجودى. وهو فى ذلك شبيه بسلطانه الحائر فى مسرحيته المشهورة. فالسلطان هنا يصدّر الوزير ليتحدث بلسان سلطة الذكر، مثله مثل السلطان الحائر تماماً وكلاهما يلقى باللائمة على الوزير، وليس ذلك صراعاً، ولكنه مقاومة، لأن الصراع أشد حدة من ذلك والمقاومة صراع فكرى بين متحدثين مفكرين وتلك حدودهما فى الفعل عن طريق الفكر:

"السلطان: الواقع أنك لم تستطع إقناعها.. هذا ما كنت أتوقعه من أول كلمة نطقت بها.. لقد أضعنا الوقت سدى والنتيجة هى النتيجة .. منذ شهور طوال»(١٤٦).

وتلعب فكرة التعادلية هنا دورها، حيث تقاوم كل شخصية الشخصية التى تواجهها، غير أن النتيجة هى انتهاء الصراع إلى تعادل الأطراف عن طريق تقديم كل طرف لشىء من التنازل عما يطلبه، بما يشكل تقارباً فى وجهتى النظر، فإصرار الأميرة لا يقابله إصرار من السلطان، ولكنه يتراجع نزولاً على إرادتها، ليس من منطلق الاعتراف بالهزيمة، ولكن من منطلق الاقتناع بأن وسائله (محاولات الوزير وحيله ومحاوراته) قد باءت بالفشل فى فرض إرادة السلطان على ابنته:

"السلطان:... اسمعى يا ابنتى.. سننزل على إرادتك.. وأمرى إلى الله.. كل ما قصدت إليه هو خيرك.. مصلحتك كلها أريدها وأنشدها.. لكن .. مادمت تصرين على رأيك فأنت وشأنك ... واعلمى أنك منذ الآن المسئولة وحدك عن مصيرك.

شمس: وهذا هو كل ما أريد يا أبى.. أن أكون وحدى الصانعة لمصيرى..

إنهما شخصيتان وجوديتان بكل المعانى؛ وليقل الحكيم ما شاء له أن يقول عن إنهما شخصيتان تنتميان إلى المسرح التعليمى البريختى. إن قضية الحرية الفردية والالتزام محفورة فى حوار كل منهما حفراً بارزاً، وذلك ليس من خصائص مسرح بريخت؛ لأن الحرية عنده هى حرية المجتمع كله. ولكن التعليمية هنا هى نوع من تربية الفرد على السلوك الحر الملتزم بنبذ العادات والسلوكيات الأنانية المغرقة فى الذاتية (الحرية غير المسئولة) واستبدالها بسلوكيات يحرص فيها الفرد على الغير كما يحرص على نفسه أو هو يحرص على نفسه، دون إضرار بغيره، وهذا قريب من المبدأ الإسلامى (لا ضرر ولا ضرار).

الحوارية ووظائفها التعليمية فى مسرح الحكيم

إن الحكيم يلتقط حدوتة تراثية ويفرغها من مضمونها القديم ويضع مضموناً تعليميًا جديداً مكانه، وهو يفعل ذلك مثلما يفعله بريخت فى مسرحياته التى ارتكز الحدث فيها على حدوتة شعبية: (دائرة الطباشير القوقازية)، حيث حكاية سليمان الحكيم والدائرة الطباشيرية وسيلة لمعرفة أم الطفل الحقيقية و(السيد بونتيلا وتابعه ماتى حيث تزويج بونتيلا لابنته من سائقه فى ليلة سكرهما، ومعاقبته على ذلك فى صباح اليوم التالى. فكلاهما يأخذ من التراث ما يصلح أن يعالج به موضوعاً أو قضية معاصرة، وذلك فعل الحداثة.

وإذا كان الهدف من التعليمية هو التربية، تربية السلوك الاجتماعى والسياسى فى سبيل تغيير الأفراد والمجتم،ع فإن الحكيم يوظف الحواريات فى مسرحيته لذلك الغرض. والتعليمية فى الحوار المسرحى تتم عن طريق (الحوارية): وهى أقصر موقف فى الحدث يعرض فيه الحوار قضية أو مشكلة وصولاً إلى نتيجة أو حل. وحوار الحكيم المسرحى انبنى على مجموعة من الحواريات، كثيراً ما يتخللها خلل فى التسلسل

وضعف الربط الدرامي، مما يضعها في قائمة الصراع الواثب- قضية فرعية تثار في أثناء سير الحدث، وتدور حولها المحاورة التي تركز على الدفاع أو التبرير أو الاتهام، والدفاع وصولاً إلى الرأي أو القرار أو الخلاصة أو الحل:

«قمـــر: السلام عليك أيها الأمير.

شمـس: (تحيي بيديها الأمير وتابعه)

الأمـير: وعليكما السلام.

قمـــر: لقد جئنا أيها الأمير لنحمل إليك هذه الصرة المملوءة بالذهب».

وهذه هي بداية الحوارية حيث يظن الأمـيـر أن هذه الصرة إنما هي هدية وينفي "قمر" ذلك، ويخبره أنها مال مختلس من خزائن الأمير نفسه، وهنا تكمن المشكلة؛ إذ إن قمر وشمس قد قبضا على المختلسين، ولكنهما هربا منهما. وعند ذلك يبدأ التحقيق مع الخازن الذي ينفي سرقة شيء من الخزانة، وتحوم الشبهة حول ملاحظ الخزانة ومساعده المتغيبين. وعندما يقرر الأمير التحقيق معهما بنفسه، يتدخل تابع الأمير؛ لمقاومة توجه الأمير، لأن في ذلك خروج من الأمير، نفسه عن حدود النظام الذي يرأسه الأمير أو الذي وُضِعَ الأمير على قمته (رمزاً له):

«التابع: لماذا تتعب نفسك يامولاي في هذه الأمور؟ ما وجه الخطورة في شيء كهذا... كل هذا المال سواء خرج من الخزانة مسروقات أم مرتبات أم نفقات.. كله عائد إليك مرة أخرى».

الأمـير: ماذا تقول؟!

التابع: هذا المال المسروق أين سيذهب؟ سينفق بالطبع ... ستشتري به بضاعة وتجارة أنت صاحبها... وبعد ذلك يدفع عن الجميع المكوس الواجبة... فما ذهب من تلك الجهة عاد إليك من الجهة الأخرى.

الأمير: حقًا.

وهكذا ما أن يشرع الأمير في التفكير- مجرد التفكير- في مقاومة سلوك منحرف في دولته ومن موظفي خزانته، حتى يجد تابعه يقاومه مستخدما أقوال الأمير نفسه، مما يوقف اندفاع الخط الصراعي في الموقف ليدور حول محاورة تلطف الصراع وتحبطه:

"التابع: إنها طاحونة... دع يامولاى الطاحونة تتحرك... وفى الحركة بركة.

الأمير: فى الواقع.. خزانتى لن تخسر شيئاً فى آخر الأمر... إنهم فعلا لن يأكلوا الدنانير .. وما دام لا أحد يأكل الدنانير... وما دامت كلها ستنفق...

التابع: فكلها إذن ستدخل جيبك.

الأمير: هذا مؤكد.

التابع: لاخسارة إذن فى شىء".

وهكذا، يستسلم الأمير تمام الاستسلام لنظامه، فالمسألة تدور فى إطار سياسى بما لا يخرج عن نظام الدولة الاقتصادى (تمركز حركة رأس المال فى يد الأمير نفسه) فالأمير نفسه يحتكر السوق.

ويبرز الدور التعليمى من خارج تلك الدائرة الاحتكارية المغلقة بإحكام، ذلك أن الوعى يأتى من خارج السياق الاجتماعى القائم؛ لذلك يرتفع صوت (شمس) لتبطل النتيجة التى انتهى إليها مفكر النظام الاحتكارى الفردى:

"التابع: لا خسارة إذن فى شىء.

شمس: فى الأخلاق"

ولأن هذا كلام غريب، خارج سياق المجتمع وأعرافه النفعية الفردية؛ لذلك يتساءل الأمير:

"الأمير: ماذا يقول هذا الجندى؟!

شمس: أقول يامولاى إن خزائنك حقاً قد لا تخسر، ولكن رعاياك.. هل ترضى لهم هذا الانحلال؟"

"لقد أعدنا إليك الصرة؛ لالأنك فى حاجة إلى المال؛ ولكن لأن هناك دائماً حاجة إلى العدالة والنزاهة والنظافة".

ولأن (العدالة والنزاهة والنظافة) شعارات من خارج نظام تلك الإمارة، لذلك يكتفى الأمير بتوجيه التساؤل الاستنكارى لتابعه المفكر:

" الأمير:.. أسامع؟"

وما أن تنتهى تلك الحوارية إلى هذه النتيجة، حتى تبدأ حوارية جديدة تستهدف تعليمية سياسية جديدة، فالمسألة ليست مسألة أخلاقية هنا؛ لأنها لا تتقصد فرداً بغية تعديل سلوكه، بل هى فى مواجهة نظام الحكم فى دولة بأكملها. ومع توالى الحواريات التعليمية يعرى توفيق الحكيم نظام الحكم القائم على الاحتكار الفردى لاقتصاديات البلاد (المصادر والأسواق) وبذلك يكشف لنا الفرق بين نظامين سياسيين (الاقتصاد الأوتوقراطى الحر) و(الاقتصاد الاشتراكى) ويعرى أبواقه الفكرية والإعلامية ليكسب تأييد المتلقى للنظام الاشتراكى أو تطبيقاته العربية فى مصر- آنذاك- وفى ذلك يكمن الغرض الاعلامى تمكيناً للتأميمات التى قامت بها دولة الستينيات فى مصر.

الخلاصة

ونخلص مما تقدم إلى أن الحكيم كان فى هذه المسرحية تجريبيًا حداثيًا. إذ يجرب فى التراث بإعادة تصوير حدوتة شعبية وتوظيفها توظيفاً معاصراً، خدمة لتوجهات نظام الحكم وشعاراته عن طريق حواريات قائمة على التعليمية، هدفاً يحض على تخلص المتلقى من سلوكيات غير اشتراكية. وقد انطلق من الجديد الذى ينبع من القديم، فكانت بنية مسرحيته بنية رومانسية وبنية توليدية فى ذات الوقت؛ لأنها تحض على التغيير الاجتماعى انطلاقاً من الفكر والحواريات، لا عن طريق الفعل الحاد والمواجهات الصدامية، بل تطبيقاً- فيما أرى- لشعار حددته آيات الذكر:«وقولوا للناس حسنا». وهى دعوة إنسانية صادرة عن غير منفعة ذاتية من أشخاص (دعاة) لاتربطهم بالمدعوين رابطة أو سابق معرفة:

"الأمير:... لقد أديتما الواجب نحوى.

شمس: ليس نحوك... نحن لا نعرفك.. الواجب نحو ما ينبغى أن يكون".

وتبعاً لما تقدم، وجدت أن هذه المسرحية تنقد من وجهة التوليد فى بنيتها لارتباط أحداثها بالسياق الاجتماعى والسياق التاريخى للتحول السياسى فى مصر نحو ما أطلق عليه بالتطبيق العربى للاشتراكية، وتنقد من وجهة بنيوية رومانسية وفق (تودوروف وياكبسون ورولان بارت) لارتباط الأحداث باللغة وطرحها للبدائل طرحاً إنسانيًا قائماً على توكيد إرادة الذات الفردية الإنسانية في اختيارها الحر والملتزم والمسئول فى وقت واحد عند إعادة بنائها لجوهر وجودها، وفى تعادلية المواجهة بين

الذات الفردية والتغير أو التحول الإرادى عبر الحواريات والمواجهات الفكرية المتشحة بالمنطق، والتى يتعادل فيها تيار الوعى المتبادل بين أطراف الصراع فى الحدث، ومن هنا يحدث التلاحم بين الذات المنقسمة فى شخصية (شمس) والذات المنقسمة فى شخصية (قمر) لتتآلف الذاتان وتواجها المحيط البيئى القائم على التقاليد والعادات المألوفة والتوجهات النفعية الذاتية والاحتكارية فى الوسط البيئى (فى السياق الاجتماعى) ولكن هذه الذات (الأنثوية) المنقسمة فى رحلة وصولها إلى الذات (الذكورية) المنقسمة وقبل التحامها المتآلف- تمر بسلسلة من النماذج التراثية الأسطورية التى تعرض عليها من خطابها، ما بين من يعرض الثروة بلغة (ألف ليلة وليلة): تحقيق طلبها ولو كان فى (كبد الرخ) فى جزيرة (واق الواق) أو تشييد قصر لها على أعمدة من المرجان، وآخر يعرض الحب وسعادته فى عش جميل وحدائق وخدم وإنجاب ينتج (الشاطر حسن) و(ست الحسن). وكلها نماذج رومانسية ترفضها الأميرة أو الذات المنقسمة والمتولدة دوماً بكلمة واحدة هى "ياسلام!!" وهى تعليق ساخر ناقد للعرض والصور الأسطورية، ولتلك الأحلام غير الواقعية التى تعجب أباها ووزيره... إلى أن تلتقى بذات ذكورية منقسمة أيضاً هى (قمر) وهى شخصية غير عادية بالنسبة لها وبالنسبة للمجتمع، ولما كانت هى غير عادية، فإنهما يلتقيان:

"شمس: اسمع يا هذا!

قمر: يا هذا ؟! أولاً أنا اسمى قمر الزمان، ولك أن تنادينى بـ ياقمر .

شمس: هذا اسمك الحقيقى؟

قمر: وأنت؟ شمس النهار؟ هل هذا اسمك الحقيقى مادمت أنت شمس النهار، فأنا إذن قمر الزمان!"

كلاهما منقسم الذات؛ لذلك فكل منهما يبحث ويستكشف؛ ولذلك فهو يطالبها بأن تترك القصر خلف ظهرها وتنسلخ من المجتمع الملكى وتستجيب لرأيه؛ لأنها مثله باحثة عن الجديد عن ذاتها، فهو يرفض أن يكون حاكماً لو تزوجها، وهى تقبل الارتباط به لأن قبول الحكم هو قبول بالقيد، وهو يرفضه وهى ترفض القيد؛ لذلك ينطلقان ليبدآ من نقطة البداية، فى اعتماد كل منهما على نفسه، وفى ظل تقسيم للعمل فى شركتهما أو توحد ذاتيهما، وذلك كله فى بنية إطارية رومانسية.

غير أن الطبيعة التوالدية لشخصية (شمس) تجعلها تنقسم مرة أخرى على ذاتها، وتفض تآلفها مع (قمر) أو (دندان) بعد رحلة تعليمية قائمة على تيار الوعى، إذ تحمل (شمس) صفات (قمر) وتمارس التعليمية مع (حمدان) الذى يعانى فى قصره ما عانته "شمس" من قبل فى بدايتها.

دائرية الأسلوب وعودة غيبة الوعى إلى الشخصيات

ويخلص أسلوب الحكيم فى هذه المسرحية إلى دائرية الموقف، حيث تنتهى رحلة كل من الشخصيات المنقسمة على ذواتها (شمس- قمر- حمدان) إلى وضعها الاجتماعى الذى سبق وأن رفضته، وكأن الحكيم يدين شخصياته الرئيسة تلك، ويتهمها بغياب وعيها حين بدأت رحلة انقسام ذواتها، وكأن ما تصورته تيار وعى ما كان إلا تيار غيبة للوعى. وما كان ذلك إلا تنبؤاً من الحكيم بدائرية توجه نظام الحكم فى المجتمع المصرى المعاصر من مرحلة التأميمات فى الستينيات إلى مرحلة الانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى فى السبعينيات وما تلاها من سنوات.

إن الحكيم يجرب أمامنا صورة للحياة الجديدة القائمة على انقسام الذات الفردية والذات الاجتماعية على نفسه؛ ولنرى بأنفسنا مدى أصالتها، وقدرتها على البقاء والثبات، ليصل فى النهاية إلى عدم قدرتها على الوجود وعدم أصالتها، ومن ثم تراجعها، ومن ثم العودة إلى الحياة الأولى، وذلك بوضعنا" بإزاء" شخصيات عصرية، تعانى من مشكلات عصرية وإن ألبسها المؤلف ثوباً أسطورياً يتيح له من المبالغة والتهويل ما يؤكد موضوعه" ليرتد إلى واقع ما قبل التجربة بعودة كل من (شمس) و(حمدان) و (دندان أو قمر) إلى مرتبته الاجتماعية: الأميرة أميرة والأمير أمير والفقير فقير وصعلوك، وكأن شيئاً مما عرضه فى رحلة أبطاله التجريبيين لم يحدث .

وهذا الارتداد للشخصيات، يعبر عن أن الحكيم نفسه كان منقسم الذات والأدوات. وينطبق على ذلك كله البيت الشعرى القديم- الذى أظن أن الحكيم يؤمن به تمام الإيمان:

ما طار طير وارتفع   إلا كما طار وقع

المبحث الرابع

المتغيرات والثوابت فى مسرح الفكر عند الحكيم

"فى الماضى كان الفن التقليدى يقوم على إبراز ما هو ثابت فى الإنسان، غير أنه كان يبرز هذه الصفات الثابتة فى مجتمع ثابت". "أما اليوم فأمام الفن أن يعيد النظر فى الصفات الثابتة؛ لأن المجتمع لم يعد ثابتا". ومع أن توفيق الحكيم يطالب الفن بإعادة النظر فى الصفات الثابتة تبعاً لحتمية التغيير فى المجتمع، إلا أنه يوظف العناصر المسرحية المتغيرة لخدمة الثبات الاجتماعى، ثبات الصفات الماضية لا الحاضرة، فمع أن الإنسان حينما يسير فإنه يقدم قدماً على أخرى، يثبت قدماً ويحرك الأخرى فى تبادلية حركية تدفع به نحو غرضه إلى الأمام، لا تسير فى خط درامى رأسى فى سبيل تحولها الدرامى ولكنها تسير فى دائرة مفرغة لتعود مع نهاية دورتها إلى النقطة التى بدأت منها، إنه يوظف عناصر من أشكال حداثية لخدمة محتويات غير حداثية فأشخاص المسرحية ثورية الوسائل، رجوعية الأفعال والنتائج .. فنتائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة؛ لأنها ترتد بعد تحقيق جوهر وجودها وفق إرادتها الحرة فى وجودها الجبرى إلى الأمر الواقع، إلى ذلك الوجود الجبرى الذى وجدت فيه أول مرة (فى بداية الصراع)، وبذلك تنفى تجربتها إلى العدم ويجوز عليها قول الشاعر القديم:

ما طار طير وارتفع   إلا كما طار وقع

وبذلك يكون أثر هذه الأعمال المسرحية أثراً سلبياً على المتلقى؛ إذ لا يحض المتلقى، ومن ثم المجتمع على التقدم والتغيير أو التحول؛ لأن النموذج الدرامى للشخصية ينتهى إلى السقوط على المحل الذى طارت منه وارتفعت؛ لذلك أقول إن محتوى مسرحه محتوى محافظ، مع أنه يتأسلب بأساليب الحداثة. إن مسرحه يوظف أساليب عرض حداثية ليعطينا قراءة تفكيكية لمقدمات مسرحياته المنطقية التى تظهر بوضوح فى بدايات العرض فى نصه المسرحى نفسه، فالوسائل الحداثية تؤدى إلى قراءة مضادة لطرحه الفكرى الذى حمله لشخصياته الرئيسة وهذا ما وجدناه فى (الحمار يفكر) و(الحمار يؤلف) وفى (شمس النهار) (شهرزاد) و(يا طالع الشجرة) فالشخصيات تجرب وتتطور وتتحول، وعند وصولها إلى النهاية أو الهدف النهائى

الذى كافحت حتى حققته، ترتد على أعقابها قافلة إلى محطة انطلاقها الأولى دون سببية. فإذا كانت سببية نضالها من أجل التغيير معلنة منذ بدايات ظهور أزمتها، فإن سببية نكوصها عما وصلت إليه وحققته بإرادتها وإصرارها وصراعها غير مسبب على أى نحو من الأنحاء. وذلك موقف عبثى من الشخصية فى النص المسرحى. ولكن تكرار الموقف العبثى لكل شخصياته الرئيسة فى مسرحياته التجريبية، يجعلنا نلتقط خيط تبادلية الخصائص الأسلوبية لمسرحه فى تفاعلاتها مع حالته المزاجية، لنعلن بعد ذلك أن المواقف العبثية للشخصيات فى نهايات مسرحيات الحكيم التجريبية هى جزء لا يتجزأ من النهاية الفكرية العبثية للحكيم نفسه؛ تلك التى توَّجها برنامجه الفكرى فى السبعينيات وعصر الانفتاح الذى حواه كتابه الموسوم بـ(عودة الوعى)، فبداياته الفكرية فى العشرينيات فى كتاب (عودة الروح) بدايات الإمساك بمفتاح التحول انتهت خلال مسيرته الفكرية الحلزونية إلى نقطة البداية، نقطة التوقف، وهى نفسها نقطة انطلاقه الأولى. فكأنه وقع فى نفس محل تحليقه.

وعلى ما تقدم، نقول إن الحكيم لم يكن حداثياً، بل هو تقليدى محافظ من حيث الفكر والقيم، وإنما أدواته المسرحية وعناصر صياغاته التجريبية فى المسرح هى الحداثية، إذ لم تكن له حساسية فكرية جديدة، ولكنه استخدم أدوات مسرحية وعناصر معاصرة هى أدوات تحقيق الحساسية الفنية والفكرية لتثبيت الفكر التقليدى والقيم والصفات الخاصة بمجتمع توقف عن الحركة، مجتمع فى ذهنه هو، مجتمع مضاد للمجتمع المعاصر (المعيش)، وبذلك فإنه قد ضرب حصاراً حول الحداثة فى الفكر والمحتوى، وسيَّجهما بحداثة الشكل، فبدأ الشكل ثورياً فى حين ظل المحتوى رجوعياً (محافظاً) وهو نفسه يؤكد ذلك حيث قال:" التجديد ليس الانفصال.. إنه تجديد الأوراق والزهور فى شجرة غائرة الجذور" فهو لا يجدد فى الصفات والمحتويات المضمونية للمجتمع وإنما يجدد فى الأسلوب. "إنها دائماً حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب"(١١١).

ومن الغريب أن الحكيم نفسه هو القائل:" لن تعيش السيارة والطيارة إذا أنتجها المنتج ونفر منها المستهلك وتشبث بالحصان والمركب"(١١٢).

من الغريب أن نجده متشبثاً بالمضامين القديمة مع انتفاء مستهلكيها!! وهو فى واقع الأمر لم يخدعنا؛ لأنه يعلن فى كل تذييلاته لإصدارات كتبه ونصوصه الأدبية والمسرحية عن قناعاته وتوجهاته الأسلوبية، فتجديد (الأوراق والزهور) ما هو إلا تجديد لمظهر الوجود الحى للشجرة، فهو ينقلها من أصيصها إلى البستان أو الحديقة ليجدد حياتها القديمة وهى فى موضعها وعلى حالتها القديمة، وكل ما هنالك أنه أعاد لها كساءها من الأوراق والزهور. وهو واضح كل الوضوح إذ يعلن أن بحثه وتنقيبه قد قصره على الأسلوب، هو باحث عن الأسلوب دون أى حركة فى اتجاه المضمون.

وهو نفسه القائل:" لولا دواعى النهضة التى تقضى بأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره ممثلة لدينا.. وأن تفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب؛ حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير، لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذى يؤهله له استعداده. لولا هذا الاعتبار الهام ما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب.. فإن ما نخشاه هو أن يجمد فننا فى قالب واحد، فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات"(١١٣). وهو يحاول نفى مجاراته للأساليب الغربية الحديثة، حيث يطلق على تجريبية الشكل فى (يا طالع الشجرة) (اللاواقعية الشعبية الفكرية)(١١٤). وهو يفرق بينها وبين مسرحه الذهنى، فيرد (أهل الكهف) و(شهرزاد) و(سليمان الحكيم) إلى ما أسماه (المجازية الفكرية) تماماً مثلما أطلق على معالجاته للفكر الوجودى فى المسرح بـ(التعادلية). وإذا كان الشكل عنده هو الذى بعث المحتوى التقليدى من نومه-مجرد إيقاظه من سباته- فهو بذلك يكون نصف شكلانى؛ فالشكل عنده، وإن كان سبباً فى إبراز المحتوى، إلا أنه مجرد وسيلة لبعثه - وهو أمر يذكرنا بالحية التى تغير جلدها أو ثوبها بين الحين والحين الآخر- فالشكل متغير عنده ولكن الفكر لا يتغير وفق تغيرات الشكل. المضمون ثابت لا تغيير فيه ولا تغير من ناحيته، فبداية المضمون أو المحتوى تبدو كما لو كانت تسير نحو التغير لكن نهايته مضادة لبداياته، والمضمون بهذا الشكل مفكك البنية، لأن نتائجه مضادة لمقدماته. وأخلص مما تقدم إلى أن الحكيم قد جدد فى الشكل المسرحي، ليس عن ابتكار، ولكن عن اتباع تجديدات المسرح الغربى، ففى مسرحية (ياطالع الشجرة) يخلق علاقات تشكيلية وتركيبية متداخله العناصر،وهو يؤكد ذلك فى مقدمته لها: "فالذى تمثلته فيها هى

العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة المسرح بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها فى بعض تداخلاً مادياً، كما تتداخل الألوان والخطوط والأشكال فى التصوير الحديث"(١١٥) وفى (شهرزاد) - كما يقول -:" إحساسى كان موسيقياً.. ما كنت أتمثل أشخاصاً ولا أتصور مواقف، بل أحس بموسيقى تطن فى أذنى"(١١٦).

مظاهر تفكيكية فى المسرحية

أولا: البقع المتناثرة (تشظى الحدث)

ويظهر التشظى فى تلفيق أحداث أو بقع صراعية متناثرة تتمثل عن طريق الإزاحة، (إزاحة) الشخصيات الواقعية (خالد- راشد- علوية- الساعى- حامد) وإحلال بدائل لها، أو انحرافها عن صفاتها ووظائفها الفعلية، إلى صفات وهيئات ووظائف بديلة (خالد) يتبدل بروميو ثم كيندى والصحافى والصياد ومستشار كليوباتره، و(علوية) تتبدل صورة ووظيفة لتصبح جوليت وجاكلين كيندى وزوجة الصياد وكليوباترا ومساعدة عالم، ويتبدل راشد ليصبح الملاك حامل سجل الأرواح وحامد (ملك الموت).

ثانيا : الإزاحة

"راصد: اسمع.. إنت لسه بتفكر فى حياتك السابقة؟"(١١٧)

"راصد: روح تاجر كبير.

خالد: تاجر إيه؟

راصد: تاجر فسيخ".(١١٨)

ثالثا: اعتباطية الصفة

"خالد:.. أنا طموح.. ما ارجعش الدنيا تانى أبداً إلا علشان أعمل عمل ضخم.

راصد: أنت وحظك بقى.. حسب الملف اللى يقع فى إيدى.. إذا كنا حانفضل أرواح حسب المقاس والطلب مش حانخلص، أحنا هنا مش ترزية ومحل أزياء»(١١٩).

رابعا: التباديل

«راصد: (يمسك بجرس صغير أمامه ويهزه برفق، فيظهر عم خميس الساعى فى ثياب أخرى غريبة...)

اتفضلوا انزلوا الدنيا تانى... كل واحد حسب ملفه الجديد..الأرواح تسير على مهل... وتهبط من المرتفع.. وتختفى فى الظلام... ولا تلبث أن تسمع أصوات أطفال تولد... صائحة: واء.. واء»[(١٢٠)]

«راصد: (لخالد) أخذت لك غطس فى بحر النسيان؟

خالد: أيوه.

راصد: تعرف إنت جيت منين؟

خالد: لا.

راصد: تعرف أنت رايح فين؟

خالد: لا.

راصد: عظيم... تفضل انزل الدنيا تانى... حسب ملفك الجديد.

(خالد يسير كأنه منوم.. ويهبط من المرتفع ويختفى فى الظلام... ولا يلبث أن يسمع صوت طفل يولد: واء.. واء.. واء.. ولكن بنبرة مميزة قليلا)[(١٢١)]. (حجرة محترمة.. ومقعد كبير وثير يغرق فيه خالد.. وقد أصبح فى وضع محترم.. إنه الآن رئيس دولة كبرى»)[(١٢٢)].

(يفتح الباب فجأة.. وتظهر زوجة الرئيس وهى الآنسة علوية...)[(١٢٣)].

خامسا: الإحالة إلى نصوص أخرى

«خشبة المسرح.. عليه جزء كبير من ديكور مأساة روميو وجولييت لشكسبير.. هو منظر الشرفة مدلى منها سلالم من الحبال... وخالد فى ملابس روميو عند أسفل السلم... ومعه الآنسة علوية فى ملابس جولييت واقفة فى الشرفة... التمثيل لم يبدأ بعد.. ومدير المسرح واقف يعطى التعليمات الأخيرة... »[(١٢٤)].

«أبواق.. والمستشار يرتب هندامه استعدادا لاستقبالها... وتظهر علوية فى هيئة كليوباترا »[١٢٥].

«أبواق.. ويظهر خالد فى هيئة القائد الرومانى أنطونيوس»[١٢٦].

سادسا: المقاربات اللفظية فى الحوار

تتبدل اللغة الرومانسية لروميو وجوليت (خالد وعلوية) فى صورتيهما الجديدتين لتصبح مجرد مقاربات لفظية لا روح فيها ولا نبض:

«جوليت: (تتقدم) روميو حبيبى احلف لى بالصاروخ/ ألا القمر م اللف ناوى يدوخ .

روميو: دوخنى حبل السلالم وأنت فى البلكون/ دلوقت باتشعلق فى حبل الكون

جوليت: والحب يا روميو دلوقت فين أراضيه؟

روميو: الحب؟.. حب إيه اللى جايه تصحى فيه.

جوليت: ليه يا حبيبى ليه.. الحب راخر طار.. والا انجذب فى مدار.. والا جرى له إيه؟ »[١٢٧].

تؤدى هذه التداعيات اللفظية إلى المقاربة اللفظية بديلا عن الرومانسية اللفظية (اللغة الرومانسية)، وتعمل المقاربات على تفكيك الأسلوب وتفكيك الأثر الدرامى المتوقع فى موقف رومانسى معلوم ومألوف، بخلق تنافر بين الموقف والشخصية واللغة أو الوسيط الاتصالى المألوف والمناسب للموقف الرومانسى. ويهدف هذا التصوير الدرامى التقريرى إلى دعوة لحساسية جديدة، عصرية تتوافق مع العصر بتحلله الاجتماعى فكريا وسياسيا واقتصاديا، حساسية مادية، ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق تفكيك الطبيعة الرومانسية لحدث التقاء بين عاشقين، تفكيك وسيطهما الاتصالى. فالإحالة إلى نص شكسبير هنا ليس هدفه بعث شكسبير ونصه الخالد، وإنما للدلالة على افتقاده، هو نوع من الحنين إلى الرومانسية التى افتقدت فى عصرنا الحديث:

«جوليت: لا تقسم بالقمر يا روميو... حتى لا يتغير حبك كل شهر كالقمر.

روميو: لا أقسم بالقمر ولكن بالشجر.

الملقن: (نافد الصبر) ما فيش شجر.. قمر.. قمر.

جولييت: يا حبيبى لا تقسم بالقمر.

روميو: (للملقن) (وقد خرج عن حدوده) لا القمر ولا الشجر.. أقسم بإيه؟!! اتفقوا على حاجة قمر ولا شجر؟! دا شيء يجنن»(١٢٨)

«روميو» العصر نافد الصبر. رافض للمألوف، خارج عن النص، رافض للتلقين.

سابعا: التفكيكية في الشخصية وفى وسيطها الاتصالى

بنى الحكيم الشخصية الرئيسة في هذا النص بنية مفككة، رافضة لواقعها دائما؛ من هنا تعمل على هدمه، وتسعى نحو تجديد هيئتها ووظيفتها الحياتية ووسائط اتصالها بما هو خارجها، فى كل مرة تتوالد فيها. هى شخصية حداثية- مظهرا- لأنها فى حالة توالد دائم، ورفض دائم لما هو تقليدى، ومألوف، أو متبع، مع التهوين وبخس قدر القدماء والتحرر دون التزام أو مسئولية:

خالد: وإيه يكون يعنى شكسبير... جعيص علينا.

المدير: كان باين عليك بتنسى... لولا الملقن... وكل ما حد يكلمك تقول سيبونى لجمهورى، قدام الجمهور الممثل يبقى حاجة تانية.

خالد: دى مسئوليتى أنا.. كل واحد هنا عليه مسئولية، إنت مثلا يا حضرة المدير متأكد إنه ضرورى أتشعلق على السلالم الحبل دى؟!

المدير: ضرورى. طول عمره روميو يطلع لغاية بلكون جولييت... أمال حايقول لها باى باى من بعيد لبعيد؟!»(١٢٩).

إن الشخصية الحداثية (خالد) تفكك الشخصية التراثية (روميو) فى النص المحال إليه. واللغة العصرية تفكك لغة حوار روميو وجولييت التراثية الرومانسية، ودخول المدير فيه تفكيك للحدث المعاد تصويره تصويرا عصريا، سالبا لروحه الشعرية التراثية، نافيا لفكرة الحب العذرى وللجو المهيئ لحدوثه، إن الموقف المعاد تصويره بأسلوب (التمثيل داخل التمثيل): الاستطراد التمثيلى فيه نوع من المعارضة لنص (روميو وجولييت) بيان لرفض المجتمع المعاصر لهذا اللون التراثى من الحب؛ لذلك فإن

الألفاظ تبرز الصورة المادية لمفردات الفعل فى الحدث، للأدوات، وليس للمشاعر: الحيطان عالية- السلالم- الحبل- العيش والملح- الصاروخ- شورت- كباريهات- أوكسجين.

وإذا كانت الحداثة مطلبا للتغيير نحو التقدم وتجديد الحياة واستمرارها متجددة ومتطورة، فإن ذلك لا يتأتى بدون أدوات متجددة ووسائل مناسبة لذلك التغير أو التوالد المستمر، وبإحاطة تامة لطبيعة المرفوض والتمكن من أدوات التغيير.

إن حداثية (خالد) هى حداثية خارجية، أى أنها غير مؤهلة داخليا للتغيير المضمونى أو الجوهرى، شأنها شأن الوسط المحيط:

«الملقن: (هامسا) السلالم والحبل مش فى النص.

روميو: إنها موجودة أمامى... فوق هذه الحيطان العالية... التى سأجتازها بعون الحب على أجنحة الهوام.

الملقن: (هامسا) الهيام.

روميو: الهوام.

جولييت: بماذا تقسم لى يا روميو؟!

روميو: أقسم لكِ.. بـ .. بالعيش والملح؟!»(١٣٠)

إنها تحسن استعادة ما لقنته، ولكنها مع ذلك ترفض التقليدى والمألوف:

«الملقن: أقسم لك بالقمر... بهذا القمر الذى يتوج بالفضة هام الشجر.

روميو: أقسم بهام الشجر...»(١٣١)

وما شخصية (روميو) المستعادة إلا تسطيح لشخصية (روميو) التراثية. وهو تسطيح ينسجم مع ما فى المجتمع المعاصر من سطحية ترفض الماضى، وتقف فى وجه عودته على صورته التراثية، مع حنينها إليه، ذلك الحنين الذى يستعيد الماضى لينقده ويتخطاه:

«المدير: (فى الكواليس يشد شعره ثم يخرج إلى الجمهور) أيها السادة نأسف لاضطرارنا إلى إيقاف التمثيل لحدوث عطل فنى... وسنتدارك.

خالد: (ينحى المدير ويتقدم إلى الجمهور) أيها السادة .. العطل الفنى اللى أشار إليه السيد مدير المسرح هو أن المرحوم شكسبير أصبح كلامه فارغ.. مات قبل ما يعرف إن الإنسان وصل القمر.. النهادرة الإنسان وصل القمر على صاروخ ..ولذلك أنا مقترح تعديل نصه بما يساير العصر الحاضر .. تسمحوا لى أعرض التعديل.."(١٣٢).

وهكذا يدور الصراع بين أنصار القديم واحترام النص التراثى وأنصار التطاول عليه بحجة التحديث والتجديد:

"المدير: اتفضل بره.. الجمهور ما يقبلش الكلام ده.

الجمهور: (يصفق)

خالد: الجمهور قابل .. سيبنى.

المدير: (للجمهور) تسمحوا له بالكلام؟

الجمهور: (تصفيق)

خالد: (يخرج للمدير لسانه ثم ينحنى للجمهور) شكراً".(١٣٣)

إن الحكيم يدين موقف الجمهور، يدين سطحيته، كما أدان سطحية شخصيته المتسلقة سلم الحداثة دون تأهيل، لذا فإنها تهدم كل شيء، غير أنه (الحكيم) يصور الواقع المعاصر المعيش الذى يسعى إلى تجاوز الماضى والتراث ومصطلحاته.. فالقمر فى التراث شيء وفى الواقع العلمى والحقيقى شيء مختلف. كما أن الاندماج فى الواقع المعاصر غير موجود، وغير مطلوب، لأن الاندماج هو العمود الفقرى لتقديس الصورة المعطاة؛ لذلك فإن الارتجال أو ما جاء فى حوار (خالد) مسجوعاً حيث يتجه إلى الجمهور ويأخذ فى الإلقاء:

" روميو النهاردة ركب وطار/ حمار فضا بلغ القمر آخر النهار
وجولييت زمانها فى انتظاره هناك/ فوق فم بركان يشبه الشباك
قاعدة تفلى شعرها م الفاشى/ وتقول لعين الشمس ما تحماشى
أحسن غزال الأرض صابح ماشى (ثم يلتفت إلى زميلته جولييت..) واتفضلى يا زميلتى يا جولييت ومثلى التمثيل اللى النهاردة ماشى .

جـوليـيت:(تتـقـدم) رومـيـو جـبـيـبى أحلف لى بالصـاروخ/ ألا القـمـر م اللف ناوى يدوخ.."(١٣٤).

وتتحـول المحاورة بينهما إلى كلام مسطح ولغو فـارغ لا حياة فـيه، ثم ينقلب إلى تشاتم وردح، إلى أن يتدخل المدير ويفكك تلك الحوارية أو دورة (الردح):

"روميو: وعاوزة ليه تتنفسى. ما تسكتى وتخرسى.

جولييت: أنا اللى أخرس يا بجم ما تخرس إنت وتتكتم.

المدير: (يتدخل) ما تخرسوا إنتم الاتنين وتتكتموا وتخلصونا.

جولييت: (للمدير) ما تشوشرش على الاندماج الفنى.

المدير: الفنى؟!

روميو: (لجوليـيت) عيدى الجملة"(١٣٥) (وتستمر وصلة الردح الغزلى إلى أن يطردهما المديرعلى الرغم من أن الجمهور يطلبهما):

"جولييت: اسـمع يا رومـيـو يا حقيـر إن كنت ناوى على الغجير دانا جولييت مـاليش كبير.

المدير: (غـيـر صـابر) مـا شـاء الله على شكسبيـر .. بره.. بره أنت وهى .. (الجـمـهـور يصفق).

"روميو: الجمهور عاوزنا.. الجمهور عاوز كدة"(١٣٦).

إن الحكيم يصوّر ثقافة العصر فى سطحيـتـهـا فى أسلوب تفكيكى، أى مضـاد لهـا، هو فى الواقع يديـن سطحيـة المثقفين من خلال هذا الحدث الاستطرادى الذى تولد عن حدث تناسخ خالد فى شخصية رومـيـو، وتناسخ علوية فى شخصـيـة جولييت من خلال مـوتهـمـا وتناسـخهـمـا فى الحلم. وهو يدين القيـم العـصرية القـائمـة على التـحلل والتفكيك والانفلات من القيم الثوابت:

"المساعدة: إيه يعنى لما واحد يحيينى ويمتعنى وأجيب منه طفل جميل .

"العالم: أنا علشان الغيرة؟ إزاى أفكار زى دى تخطر على بالك؟

"الاتهام: الأمومة.. رغبة الزوجة فى الأمومة" "ولكن المتهم ضد إنجاب الأطفال وفلسفته قائمة على إلغاء الأجيال"(١٣٧).

ثامنا: تداخل المكان والزمان والشخصيات والوسائط الاتصالية فى الحدث

وإذا كانت الكتابة التفكيكية تعمد إلى خلط الأنواع الأدبية والفنية خلطاً لا يسعى إلى التجانس أو وحدة الحدث، فإن مسرحية (الدنيا رواية هزلية) تعمد إلى ذلك، فهذا (خالد) فى حجرته حائر ملول يمر بكل ركن، ويقلب فى كل شىء ثم يعيده، يترنم بأغنية، ثم يهمهم بكلام غير مفهوم مع نفسه حيناً آخر... وأخيراً يفتح جهاز الراديو، فإن ذلك كله عبارة عن علامات يثبتها النص الموازى (الإرشادى) لتعكس الواقع النفسى للشخصية - وفق البنيوية النفسية - فالمكان يتسع ويضيق وفق اتساع حالته النفسية أو ضيقها. والأماكن كلها بالنسبة للشخصيات فى هذه المسرحية باستثناء شخصية (راشد) الذى يقدس المكان على حساب الزمن، لذلك نجد دلالة الزمن عنده رحبة ومتسعة وغير محددة. فالزمن عنده غير محسوس؛ لأن الأرشيف حياته وعشقه ودنياه، وهو على العكس من (خالد وعلوية) حيث إن الزمن عندهما محسوس، لذلك فهما منهزمان دائماً أمام الزمن وفى كل حالة تناسخ أو توالد تحدث لهما، فإن الزمن ينتصر عليهما، على العكس من (راشد) و (حامد) و (الساعى): الذى فرض الثقافة السلفية، والذى يجلب كتب حلول الروح أو تناسخ الأرواح عند الهنود والمصريين القدماء بديلاً عن الروايات البوليسية التى طلبها منه (خالد)، فهى شخصيات ثابتة ومحركة للمتغير (خالد- علوية) فى الحالة الدنيوية الحقيقة وفى الحيوات المتغيرة فى الحلم.

ولأن كل شخصية من هذه الشخصيات معتزلة للقطيع البشرى فى حيز المكان (خالد بالجبر) علوية وراشد (اختياراً) لذلك يسعى الموجود جبراً (خالد) إلى تغيير وضعه، ولما يعجز عن تغييره على المستوى الواقعى المعيش، فهو يحلم بتغييره، يخرج من ضيق النفس والمكان والزمان والحيثية إلى ما هو رحب مكانياً وزمانياً ونفسياً ومن حيث الحيثية، غير أنه فى كل مرة يضيق به المكان والزمان، مع تضخم حيثيته ليهزم من الزمان فى النهاية.

تاسعا: السرد الانعكاسى

إن للسرد الانعكاسى دوراً فى الحدث الدرامى التفكيكى، وهو نوع من الحديث الاستعادى أو الاسترجاعى مع النفس (المونولوج) القائم على صوتين فى داخل الشخصية، وهو مختلف عن (المناجاة) فى كون المناجاة قائمة على صراع صوت العاطفة مع صوت العقل داخل الشخصية فى موقف ما، وليس حديث (خالد) هنا من المناجاة فى شيء. وإنما هو شبيه بحديث الإنسان مع نفسه، غير أن الحكيم هنا يواجه صوت خالد بصوت المذياع. يجعل خالد يقيم حواراً أو نقاشاً مع صوت المذياع، فكلا الصوتين انعكاس سردى لذات الصوتين:

"المذيع: (فى الراديو) كيف تمضى وقت فراغك من العمل؟

خالد: (هازئاً) فراغى من العمل؟

المذيع: (يستمر) بعد العمل يحتاج الإنسان إلى شغل الفراغ.

خالد: واللى وظيفته الفراغ يحتاج لإيه؟!

المذيع: (مستمراً) وهناك جملة طرق لشغل فراغك.

خالد: قل لنا ياسيدى". (١٣٨)

مع إن مسرح الحكيم تتداخل فيه العناصر التراثية مع العناصر الحداثية، ومع ذلك فإنه دائماً ينتصر للمضامين التراثية، ولا تلجأ نصوصه المسرحية إلى الحداثة إلا من ناحية عناصرها الفنية المتعلقة بالأساليب والأشكال. ولذلك فإنى أجد أنه لا مندوحة للناقد المعاصر حين يستعيد نصوص الحكيم المسرحية، فيتوجب عليه قراءتها وفق (نظرية التلقى) مستعيناً بالمتوسطات القرائية، حيث يدرك جملة التحصيل المعرفى لكل نص ويفك علاماته ويؤول مضامينه بما لا يخرجه عن إطاره الفكرى أوالذهنى أو الرومانسى، أو مستعيناً بالسياق الاجتماعى والسياق التاريخى، وأرى أن ليس عليه أن يتقيد بنظرية نقدية محددة لأن هناك فى النصوص مايحتاج نقده إلى النقد الأنثروبولوجى. فهناك مناطق رئيسة فى أحداث المسرحية- على سبيل المثال- وفى حدثها الرئيسى حيث فكرة (تناسخ الأرواح) يجب ردها حالة النقد إلى أصول

تراثية ومعتقدية ارتبطت بتاريخ اللاوعى الجمعى للمجتمع البشرى الموغل فى القدم. والأمـــر نفـــســـه نجـــده فى نص (أهل الكهف) وفى نص (على بابا والأربعين حرامى)(١٣٩)، وفى نص (يا طالع الشجرة) ،(الطعام لكل فم)، وفى نص (احتفال أبو سمبل)(١٤٠)، فى حين تصلح البنيوية التوليدية لنقد (شمس النهار) و(السلطان الحائر) وتصلح البنيوية النفسية فى نقد (شهر زاد)، كما تصلح السيميولوجية فى نقد (مجلس العدل) و(الحمار يفكر) و(الحمار يؤلف)، وتصلح البنيوية اللغوية فى نقد (الزوم ما لا يلزم)(١٤١) ، وتصلح التفكيكية فى نقد (الدنيا رواية هزلية) و (بنك القلق)(١٤٢) تلك التى انبنت على ما أسماه الحكيم بالمسرواية وهى "مزجة متهندسة المقادير بين شكلين أدبيين شديدى الإختلاف من حيث التأدية؛ "فهى غير متساوقة الطبع من حيث الجمع بين عالمى التشوف والسماع عند التأدية، فالأجزاء الروائية العشرة -التى تستهل بها الفصول- سردية الطابع- ويحكيها المؤلف نفسه على نحو توصيفى صرف، أما الأجزاء الحوارية- التى تذيلها- فيراد منها أن تكون دارمية الطابع"(١٤٣) إن الحكيم فى هذه المسرحية "يتجاوب مع الخلط الذى أنتج القلق بخلط بين الفنون المختلفة من رواية ومسرحية وغيرها من الفنون الأدائية المختلفة"(١٤٤) "ربما أراد أن ينتج لوناً فنياً يقرأ ولا يمثل شأنه فى ذلك شأن شو"(١٤٥).

خلاصة البحث ونتائجه

أولاً : خلصت فى المبحث الأول حول (منظومة الفكر فى مسرح توفيق الحكيم) وبعد مناقشة إشكالية المصطلح بين مسرح الفكرة ومسرح الأفكار والمسرح الذهنى - إلى أن هذا المصطلح ملتبس عند الباحثين؛ إذ يخلط بعضهم بين مصطلح مسرح الفكرة (الدعوة) ومسرح الأفكار، ويخلط البعض الآخر بين مصطلح مسرح الفكرة والمسرح الذهنى.

كما خلصت على ضوء تحليل عدد من مسرحيات الفكر عند توفيق الحكيم، إلى أن بعضها يدخل ضمن تصنيف المسرح الذهنى، وبعضها يدخل ضمن تصنيف مسرح الأفكار، وبعضها يدخل ضمن تصنيف مسرح الفكرة.

وخلصت إلى أن المسرح الفكرى يتشعب فى توجهات ثلاثة هى: مسرحية الفكرة، والمسرحية الذهنية، ومسرحية الأفكار، وأن الحكيم مارس هذه الألوان المسرحية الثلاثة منفصلة وممتزجة، وكشفت عن الفوارق الجوهرية بين هذه التوجهات على النحو الآتى:

المسرحية الذهنية: وهى مسرحية أفكار التلقى، حيث يوضع المتلقى وضع المتردد فى قبول الصورة ليمحصها عقلياً وهو تردد ينتج عن تعارض الميول الشخصية الطبيعية للشخصية مع شعورها بالواجب، حيث تأسست على صراع الصور اللفظية والمرئية الترابطية فى ذهن المتلقى عبر تأملها فور إرسال الشخصية المسرحية لها ليعمل ذهنه فى تحويلها إلى صور لفظية مرئية ضمنية ثم إلى صور لفظية مرئية صريحة حتى يصل إلى دلالاتها، وذلك يستغرق منه زمناً أطول من ترجمة الصورة اللفظية المرئية الصريحة، ولذلك فهى صالحة للقراءة حيث يكون لديه وقت كاف لتأملها أكثر من صلاحيتها للعرض المسرحى ومثالها (شهرزاد- براكسا- سليمان الحكيم- بيجماليون- ياطالع الشجرة- أهل الكهف- رحلة إلى الغد).

أما مسرحية الأفكار: فهى مسرحية التلاعب بالألفاظ التى يتسلح بها عدد من الأفكار المتعارضة فى إطار الخبرة الفكرية للكاتب وترتبط فيها الضرورة بالمظهر فالتفكير هو المظهر الرئيسى فى الوجود الإنسانى ولذلك فالأفكار تتجسد فى الشخصيات، ليبرز الفكر على حساب الفعل، لذلك فإن الحدث فيها غائب والحركة بطيئة والحوار نوع من المناقشات الكلامية المباشرة والمواجهات الجدلية التى غالباً ما تصاغ على هيئة أسئلة وأجوبة، ولذلك يعد هذا اللون من المسرح وهو مسرح أفكار الكاتب المتعارضة، والصور فيها هى صور ترابطية حيث ترتبط بعدد من الأفكار فى مواجهة أفكار أخرى نقيضة ترتبط بسلسلة أفكار مساندة لها لتتعادل فى النهاية فكرتان. ومثالها: (السلطان الحائر- الدنيا رواية هزلية - لزوم ما لايلزم- احتفال أبو سمبل- الحمار يؤلف- الصرصار ملكاً - أوديب الملك).

ومسرحية الفكرة: (الدعوة) ينبنى على فكرة مسبقة يريد الكاتب كسب التأييد لها لذلك يقف وراءها بكل ثقله فى مواجهة فكرة نقيضة لها لينتصر فى النهاية لتلك الفكرة التى تبناها وحققها فى نصه المسرحى ولذلك تعرف بمسرحية (الدعوة) ومثالها (الأيدى الناعمة- مجلس العدل- شمس النهار- الحمار يفكر).

ثانيا المبحث الثاني: مسرح توفيق الحكيم بين نظرية الاكتمال والميتيمالية

خلصت إلى ما يأتي:

-تنحدر بعض نصوصه من نصوص سابقة لغيره (مجلس العدل- الحمار- أوديب الملك- براكسا- الطعام لكل فم- الدنيا رواية هزلية).

- تتوالد بنية النص المسرحي الفكري(مسرحية الفكرة) من سياقات اجتماعية وتاريخية (السلطان الحائر- بنك القلق- الأيدى الناعمة- شمس النهار- مجلس العدل- الحمار يفكر).

ثالثا المبحث الثالث: التوفيق في مسرح الحكيم بين حداثة التراث وحداثة المعاصرة

رأيت في جهوده المستميته نحو تجديد أساليب المسرح ما يأتي:

- توظيفه للنظرية السببية في تصوير الوجود السلبي والوجود الإيجابي في مسرحية الحمار يفكر

-تتداخل عنده الأماكن والأزمنة والمفاهيم والشخصية والأفكار.

-تتأرجح عنده حركة الفعل بين المركز والهامش.

- غالبا ما يلجأ إلى التسميعية بين التراث والمعاصرة.

- يبرز الدور الإعلامي في الحوار في تزييف الحقائق والتمهيد للنظام في بعض نصوصه .

- يتراوح أسلوب الصياغة في بعض نصوصه بين المفارقة وأفق التوقعات والسرد الانعكاسي.

- تظهر الملامح الحداثية في وجودية شخصيات (شمس النهار) بين البنية التوليدية والبنية الرومانسية.

-للحوارية في مسرح توفيق الحكيم وظيفة تعليمية.

رابعا: المبحث الرابع المتغيرات والثوابت في مسرح الفكر عند الحكيم

رأيت في بعض نصوصه عناصر بعد حداثية مثل:

ظهور عناصر التفكيك في (الدنيا رواية هزلية) وهي على النحو الآتي:

أولاً: البقع المتناثرة وتشظي الحدث.

ثانياً: الإزاحة

ثالثاً: اعتباطية الصفة.

رابعاً: التباديل.

خامساً:الإحالة إلى نصوص أخرى.

سادساً: المقاربات اللفظية فى الحوار.

سابعاً: التفكيكية فى الشخصية وفى وسيطها الاتصالى.

ثامناً: تداخل المكان والشخصيات والوسائط الاتصالية فى الحدث.

تاسعاً: السرد الانعكاسى.

نظرات نقدية إطارية

١- إن بعض نصوصه المسرحية تنحدر من نصوص مسرحية سابقة وفق نظرية المقاربات التاريخية، مثال: (مجلس العدل).

٢- تميز أسلوب الحكيم فى مسرحياته بنزع الألفة عن المتلقى وإصابته بالدهشة وهو ركيزة أسلوب الشكلانية وعمود فقرى فى نظرية التغريب الملحمية فى مسرح بريخت.

٣- يعمل مسرح الحكيم على استبدال قيم قديمة بقيم جديدة فى الموضوع القديم نفسه إذا لاحت فى أعطافه حداثة ما تتوافق مع الحداثة المعاصرة وذلك من خلال اصطدامه بالتراث نتيجة انقسام ذاته الفكرية.

٤- يعمل فى مسرحه الذهنى على تصوير الذوات المنقسمة على نفسها فكرياً فى صراعها مع نفسها ومع غيرها فى رحلة تجددها الشكلى.

٥- فى مسرحه الفكرى (مسرحية الأفكار) يفكر الموجود الإيجابى للموجود السلبى وحيث تتلبس الأفكار شخصيات نمطية (ليست لها أبعاد إنسانية) فى صراع متعادل.

٦- فى مسرحية الفكرة عنده يأخذ على عاتقة الانتصار لفكرة يدفعها فى رحلة صراع أو مواجهة.

٧- تبدأ الشخصيات فى مسرحه ثورية منتفضة على واقعها راغبة فى الخروج من وجودها الجبرى لتحقق جوهرها وما تلبث أن ترتد فى النهاية قانعة بما وجدت نفسها عليه فى البداية حيث وجودها الجبرى الأول.

٨- ينطلق الشكل عنده فى دائرية أسلوبية من رحلة شك الشخصية؛ انتهاء بيقينها منتفعاً فى ذلك بعناصر فنية حداثية غالباً، وتفكيكية أحياناً. فيما لا يعدو مجرد اللقطات الحداثية.

٩- مضامين مسرحياته مضامين يقينية فى حين أنه يوظف عناصر حداثية فى الشكل وأحياناً عناصر ما بعد حداثية.

ونخلص مما تقدم إلى أن الحكيم الذى يطالب الفن بإعادة النظر فى الصفات الثابتة تبعاً لحتمية التغيير فى المجتمع قد وظف العناصر المسرحية المتغيرة لخدمة الثبات الاجتماعى، ثبات الصفات الماضية لا الحاضرة، كما نخلص إلى أن الشخصيات الرئيسية فى مسرحيات الحكيم في حركتها إلى الأمام لا تسير فى خط درامى رأسى فى سبيل تحولها ولكنها تسير فى دائرة مفرغة لتعود مع نهاية دورتها إلى النقطة التى بدأت منها. كما أن الشخصيات ثورية الوسائل رجوعية الأفعال والنتائج فنتائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة لذلك يجوز عليها قول الشاعر القديم:

ما طار طير وارتفع   إلا كما طار وقع

وكأنه أعطى شخصياته بعد طول كفاح وتجريب وتحول عند وصولها إلى الهدف النهائى مبرراً ميتافيزيقياً للارتداد على أعقابها نحو محطة انطلاقها الأولى بلا سببية جدلية أو منطقية حياتية.

كما نخلص، إلى أن هناك خصائص أسلوبية متبادلة فى مسرحه تتفاعل مع مزاجيته فالمواقف العبثية للشخصيات فى مسرحياته التجريبية هى جزء لا يتجزأ من النهاية الفكرية العبثية للحكيم نفسه تلك التى توجها بكتابه الموسوم (عودة الوعى).

أما لغة المسرحية فيمكن القول: إن الحكيم لم يكن حداثياً بل هو تقليدى محافظ من حيث الفكر والقيم وليس فى مسرحه من الحداثة سوى الأدوات والأساليب، إذ لم تكن له حساسية فكرية جديدة مع أنه يستخدم الأدوات الحداثية فى تحقيق الحساسية الفنية والفكرية لتشبيت الفكر التقليدى والقيم والصفات الخاصة بمجتمع مضاد للمجتمع المعاصر ولذلك فإنه قد ضرب حصاراً حول الحداثة فى الفكر وفى المحتوى رجوعياً منتصراً للمضامين التراثية، وهو نفسه يؤكد ذلك حيث يقول"التجديد ليس الانفصال.. إنه تجديد الأوراق والزهور فى شجرة غائرة الجذور "فهو لا يجدد فى الصفات المضمونية للمجتمع، وإنما يجدد فى الأسلوب وسبب ذلك عنده هو "حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب" ومن الغريب أن الحكيم نفسه وهو القائل:" لن تعيش السيارة والطيارة إذا أنتجها المنتج ونفر منها المستهلك وتشبث بالحصان والمركب"، من الغريب أن نجده متشبثاً بالمضامين القديمة مع انتفاء مستهلكيها.

إن الشكل متغير فى مسرحه مع ثبات الفكر،فالنهايات مضادة للبدايات وهو يعمل على إيقاظ الزمن فى الأشياء، ويجعله يتحرك ويعمل تأثيراً فيما حوله ومن حوله ليثبت هزيمة الإنسان أمام الزمن.

إن المنطلقات المضامينية فى مسرحه تبدو حداثية، ولكن المعطيات والنتائج يقينية لذلك أرى أن مضامين مسرحه تفكيكية لأن نهاياتها مضادة لبدايات الحدث، ولغته تعتمد كثيراً علي المقاربات اللفظية التى تؤدى إلى تفكيك البناء والأثر الدرامى النهائى المتوقع والوسيط الاتصالى والشخصيات عنده تراثية فى البداية، تتفكك لتبدو حداثية، وما تلبث أن تتفكك فى النهاية هروباً من حالة الحداثة إلى حضن التراث.

لذلك كله أرى فى تجديداته الأسلوبية ما رآه بريخت حول التجديد حيث قال: إن كل تجديد فى الشكل لا يخدم مضموناً فكرياً أو اجتماعياً يظل شكلاً عقيماً لا نفع فيه" وكان يقصد بالطبع خدمة مضامين وأفكار جديدة معاصرة.

الهوامش والثبت

ثبت المبحث الأول:

١ – راجع: د. صلاح فضل، "علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة " فصول" مج الخامس،ع الأول أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٤، ص٤٨.

٢ – راجع:د. جابر عصفور، «نظريات معاصرة» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الأعمال الفكرية ١٩٩٨م.

٣ – راجع:د. نادية إبراهيم"القارئ في النص "فصول " مج الخامس ع، الأول أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٤، ص١٠١-١٠٨.

٤ – انظر، د. جابر عصفور، نفسه،

٥ – انظر، د.نادية ابراهيم، نفسه.

٦– نفسه.

٧ – د. جابر عصفور، نفسه.

٨ – مثل الدنيا رواية هزلية.

٩ – د. محمد زكى العشماوى، «دراسات فى أدب المسرح»، الاسكندرية، المطبوعات الحديثة ١٩٦٢.

١٠– د. على الراعى، «توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر» القاهرة، كتاب الهلال(٢٢٤) نوفمبر ١٩٦٩م ص٤٨-٥٠.

١١– د. سامى منير عامر «المسرح المصرى بعد الحربين العالميتين» ج٢ الاسكندرية، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨م،ص١٩.

١٢– د. أحمدعتمان، «المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ص ٦٧.

١٣– د. إبراهيم حمادة، «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية»، القاهرة، دار الشعب ١٣٩١هـ - ١٩٧١م، مادة دراما الأفكار ص١٤٤.

١٤– د. مجدى وهبة، «معجم مصطلحات الأدب» لبنان، بيروت، مكتبة لبنان ١٩٧٣، مادة الإدراك الذهنى ص٨٤، مادة الصورة الذهنية ص١٦٤، ومادة التوليد ص ٣٠٠٠، ومادة الصورة الذهنية ص٢٣٧.

١٥- د. عز الدين اسماعيل، «قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر»، القاهرة، دار الفكر العربى. ب/ت الألف كتاب (٤١٢) ص٣٩-٤٠.

١٦- د. سعد عبد العزيز، «الأسطورة والدراما» القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية١٩٦٦، ص ١٠٤.

١٧- ألاردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج٤ ترجمة د. شوقى السكرى القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، الدار القومية ب/ت، ص١٧-٣٠، ص٣٠١-٣٠٨.

١٨- نيكول،نفسه، ص١٨.

١٩- نفسه، ص٣١.

٢٠- النص مترجم فى سلسلة روائع المسرح العالمى.

٢١- نفسه ، ص٣٥.

٢٢- نفسه، ص٣٥.

٢٣- نفسه، ص١٥٣.

٢٤- نفسه، ص٣٠٥.

٢٥- نفسه، ص٣٠٣.

٢٦- نفسه، ص٣٠٣.

٢٧- نفسه، ص٣٠٢.

٢٨- نفسه، ص٣٠٨فى معرض كلامه عن مسرحية شو (القديسة جون) مترجمة ضمن سلسلة (مسرحيات عالمية) بالقاهرة.

٢٩- نفسه ، ص٣٠٧-٣٠٨.

٣٠- نفسه، ص٣٠٩.

٣١- نفسه، ص ٣٠٩.

٣٢- د.إبراهيم حمادة،مصدر سابق، ص ١٤٤.

٣٣- نفسه، ص٢٦٥.

٣٤- د. إبراهيم حمادة نفسه، ص٢٦٥.

٣٥- ل.ج بوتس «الملهاة فى المسرحية والقصة»، ترجمة إدوارد حليم، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر - الدار المصرية للتأليف والترجمة يونيو ١٩٦٥ص ٢٠٧.

٣٦- د. فاطمة موسى، «قاموس المسرح» ج٣، مادة جورج برنارد شو ١٨٥٦-١٩٥٠، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص٩١٨-٩١٩.

٣٧- د. عبد العزيز حموده"رسالة أمريكا، أمريكا البيضاء (المسرح) السنة الأولى ع: السابق القاهرة يوليو ١٩٦٤ ص٧٣.

٣٨- د. نهاد صليحة، «المسرح بين الفن والفكر»، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦،ص ٩٩.

٣٩- نفسه، ص١٠٣.

٤٠- إريك بنتلى« المسرح الحديث» ج١،ج٢، ت :محمد عزيز رفعت القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥ص١٩٨.

٤١- د. سامى منير المسرح المصرى، ج٢، نفسه ، ص١٩.

٤٢- د. على الراعى، «توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر» دراسات فى أدب المسرح، نفسه، ص٤٨-٥٠.

٤٣- د. محمد زكى العشماوى نفسه، ص١٢٩.

٤٤- د. سامى منير، نفسه ٣١.

٤٥- د. العشماوى، ص١١٤.

٤٦- توفيق الحكيم، السلطان الحائر، القاهرة، مكتبة الآداب، ط١٩٧٦م.

٤٧- د. سامى منير، نفسه، ص٤٢.

٤٨- د. عز الدين إسماعيل، نفسه ص ٣٩-٤٠.

٤٩- د. مجدى وهبة المصدر نفسه، مادة: خيال، ص١٦٤.

٥٠- د. مجدى وهبة، نفسه مادة: الفكرة Idea، ص ٢٣٣.

٥١- ماو تسى تونج، «فى الأدب والفن»، ترجمة د. فؤاد أيوب، دمشق، دار دمشق للطباعة والنشر ب/ت، ص١٨٢.

٥٢- د. سعد عبد العزيز، مرجع سابق ، ص١٠٤.

٥٣- توفيق الحكيم، بيجماليون، القاهرة مكتبة الآداب ١٩٥٠، المقدمة، ص١٠

٥٤- عرضت مسرحية بيجماليون بإخراج نبيل الألفى وكذلك شهرزاد بإخراج كرم مطاوع وأهل الكهف بإخراج زكى طليمات من إنتاج الفرقة القومية بالمسرح القومى بالقاهرة.

٥٥- وهذا رأى أعارض به د. عبد العزيز حمودة، الذى رأى انتفاء صفة الحداثة عن مسرح توفيق الحكيم .

٥٦- د. أبو الحسن سلام، «أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها فى المسرح» (المسرح العربى والتراث)- الاسكندرية ط. جامعة الاسكندرية- ١٩٨٩م ص٢٧.

٥٧- هنرى دايكن، (عصر الأيديولوجية). ترجمة د. فؤاد زكريا، الألف كتاب ٤٧٩، القاهرة، وزارة التعليم العالى، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣، ص٤٢.

٥٨- نفسه، ص٤٣.

٥٩- نفسه، ص٧٢.

٦٠- نفسه، ص٧٢.

٦١- نفسه، ص٤٢-٤٣.

٦٢- كانط، عن المرجع السابق نفسه.

٦٣- أرسطو، (فن الشعر)، ترجمة:د. ابراهيم حمادة، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ب/ت، ص١٠٥.

٦٤- أرسطو المصدر السابق ، ص٩٩.

٦٥- نفسه، ص٩٦.

٦٦- نفسه، ص١٧٦.

٦٧- د. إبراهيم حمادة، هامش الفصل السادس من "فن الشعر"ص١٠١.

٦٥- أرسطو، المصدر نفسه، ص١٠٥.

٦٦- د.ممدوح العربى (مسرحية البصاصين)، الاسكندرية، ط جريدة السفير ١٩٨٧.

٦٧- عن هنرى دايكن، عصر الأيديولوجية، نفسه،

٦٨- د. إبراهيم حمادة، تهميشة لكتاب أرسطو (فن الشعر) نفسه، ٥.ص٩٦.

٩٦- أرسطو ، المصدر نفسه، ص١٠٥.

٧٠- نفسه ، ص١٠٥.

٧١- حامد عبد القادر ، دراسات فى علم النفس الأدبى، القاهرة ط. النموذجية ١٩٤٩م، ص١٦٥.

٧٢- المرجع السابق نفسه، ص١٦٥.

٧٣- المرجع، نفسه ص١٦٩.

٧٤- نفسه، ص١٦٩.

٧٥- نفسه، ص١٦٢.

٧٦- حامد عبد القادر، نفسه،ص١٧٦.

٧٧- أرسطو، نفسه، ص١٧٦.

٧٨- راجع ذلك عند د. سعيدة رمضان، دراسات فى الأدب الحديث، الإسكندرية، الدار الأندلسية للطباعة والنشر١٩٩١ص ٢٠٧.

٧٩- المرجع السابق، والصفحة نفسها.

٨٠- المرجع نفسه، ص٢٠٩.

٨١- نفسه ص ٢١٠.

٨٢- نفسه، ص٢١١.

٨٣- د. محمد زكريا عنانى، د. سعيدة رمضان، مدخل لدراسة الأدب المقارن، الإسكندرية، ب/ت ص١٢٠.

٨٤- د. شوقى ضيف، «البحث الأدبى»، القاهرة، دار المعارف بمصر.

٨٥- توفيق الحكيم، «شهرزاد»، القاهرة، مكتبة الآداب، ب/ت، ص١٤٧.

٨٦- بهاء طاهر. "ألغاز شهرزاد" -شهرية المسرح (مجلة الكاتب) القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر ص: ١٢٠-١٢٨.

٨٧- بهاء طاهر، نفسه.

٨٨- نفسه ص١٢٢.

٨٩) نفسه، ص١٢٤

٩٠) نفسه، ص١٢٧.

٩١) نفسه.

هوامش المبحث الثاني:

٩٢- كما فى مسرحيات (الأيدى الناعمة -السلطان الحائر - شمس النهار- مجلس العدل- الحمير- بنك القلق)

٩٣- توفيق الحكيم الطعام لكل فم، القاهرة، ط الآداب ١٩٧٦، آراء في الشكل والمضمون والعمل- تذييل فى نهاية النص، ص١٥٧.

٩٤- المصدر السابق، نفسه، ص١٥.

٩٥- توفيق الحكيم، الأيدى الناعمة ، القاهرة، مكتبة الآداب ١٩٥٤.

٩٦- توفيق الحكيم، السلطان الحائر القاهرة، مكتبة الآداب ١٩٦٠.

٩٧- توفيق الحكيم، شمس النهار القاهرة، مكتبة الآداب ١٩٦٥٠م.

٩٨- توفيق الحكيم، عودة الوعى، القاهرة، مكتبة الآداب. ١٩٨٤.

٩٩- توفيق الحكيم، مجلس العدل، القاهرة، مكتبة لبنان. ١٩٧٤.

١٠٠-توفيق الحكيم، الحمير، بيروت، دار الشروق ١٩٧٥.

١٠١- راجع ما كتبه الباحث نفسه فى كتاب: «الإيقاع فى المسرح المصرى» جدة ط، الفردوس ١٩٩٦.

١٠٢- ظهر ذلك فى المشهدين الأول والثالث من مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور، كما ظهر فى مسرحية شوقى عبد الحكيم (حسن ونعيمة) حيث تبنى فكرة انفصال جسد الدولة عن فكرها، وظهر فى مسرحية نجيب سرور (منين أجيب ناس) حيث انتفاء وجود رأس الجسد يجرفه تيار النيل وظهر فى (ثرثرة على النيل) لنجيب محفوظ، حيث تنفلت العوامة من عقالها، وتهيم فى النيل بلا هاد وكذلك عند ألفريد فرج فى (جواز على ورقة طلاق) وسعد وهبة فى (سكة السلامة).

١٠٣- شوقى عبد الحكيم، الملك معروف، سلسلة (المسرحية) عن مجلة (المسرح) القاهرة نادى المسرح، مسرح الحكيم، ط الأهرام ١٩٦٥.

١٠٤- ألفريد فرج، على جناح التبريزى وتابعه قفة، القاهرة، دار الكاتب العربى ١٩٦٨.

١٠٥- والتر باتر، عن رشاد رشدى "الفكرة فى المسرح المصرى" (المسرح) ع١٢ السنة الأولى ديسمبر ١٩٦٤. ص٦

١٠٦- توفيق الحكيم،مجلس العدل ص٩.

١٠٧- المصدر السابق نفسه،ص ١٠.

١٠٨) نفسه، ص٩.

هوامش المبحث الثالث:

١٠٩- توفيق الحكيم، أهل الكهف، القاهرة مكتبة الآداب، ١٩٣٣.

١١٠- توفيق الحكيم، شمس النهار، نفسه.

١١١- توفيق الحكيم، نفسه، ١٥٤.

١١٢- توفيق الحكيم، زهرة العمر، القاهرة ١٩٤٣.

١١٣- توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية ياطالع الشجرة، نفسه ص١٨-١٩.

١١٤- نفسه، ص١٩.

١١٥- نفسه، مقدمة ياطالع الشجرة، ص٣.

١١٦- نفسه.

١١٧- سعد عبد العزيز "مشكلة الشكل" فى مسرح توفيق الحكيم (المسرح) ع التاسع. السنة الأولى. سبتمبر ١٩٦٤م ص٥٣.

١١٨- توفيق الحكيم، مقدمة ياطالع الشجرة نفسها ص١٠.

١١٩- توفيق الحكيم، الدنيا رواية هزلية، بيروت، دار الكتاب اللبنانى ١٩٧٤.

١٢٠- نفسه، ص٢٤.

١٢١- نفسه،ص٢٧.

١٢٢- نفسه، ص٢٨.

١٢٣- نفسه، ص ٣٠.

١٢٤- نفسه، ص٣١.

١٢٥- نفسه،ص ٣٢.

١٢٦- نفسه،ص٣٤.

١٢٧- نفسه، ص٣٥.

١٢٨- نفسه،ص٤٥.

١٢٩- نفسه،ص٩٦.

١٣٠- نفسه،ص٩٧.

١٣١- نفسه،ص٥١-٥٢.

١٣٢- نفسه، ص ٤٦-٤٧.

١٣٣- نفسه،ص٤٨-٤٩.

١٣٤- نفسه، ص٤٩.

١٣٥- نفسه، ص٥٠.

١٣٦- نفسه، ص٥١.

١٣٧- نفسه، ص٥١.

١٣٧- نفسه ص ٥٢-٥٣.

١٣٩- نفسه،ص٧٦.

١٤٠- نفسه، ص٧٢.

١٤١- نفسه، ص١٧.

١٤٢- توفيق الحكيم، أوبريت على بابا والأربعين حرامى تحقيق فؤاد دوارة، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى ١٩٨٣.

١٤٣- احتفال أبو سمبل مطبوعة مع نص الدنيا رواية هزلية، نفسه، بيروت، دار الكتاب اللبنانى ١٩٧٤.

١٤٤- توفيق الحكيم لزوم ما لا يلزم، طبع مع المصدر السابق نفسه.

١٤٥- توفيق الحكيم، بنك القلق، القاهرة مكتبة الآداب ١٩٧٦، ونشر بجريدة الاهرام المصرية بأمر عبد الناصر.

١٤٦- د. إبراهيم حمادة دراسات فى الدراما والنقد (كتابات نقدية) (٥٦) القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦. ص١٠٦.

١٤٧- د. سامى منير، المسرح المصرى، مرجع سابق، ص١٢٣.

١٤٨- د. على الراعى، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، نفسه ص١٤١.

مسرح الحكيم السياسى

أحمد السعدنى

لعل أهم ما كان يقلق العقل العربى فى مصر بعد الحرب العالمية الأولى أمران

أولهما: تحرير الإرادة المصرية من قوى القهر، سواء كانت هذه القوى قوى خارجية متمثلة فى الاستعمار البريطانى الجاثم على أرض مصر (وهى قهر مكانى)، أو قوى داخلية متمثلة فى الفساد السياسى والاجتماعى والاقتصادى (وهى قهر زمانى)، إذا حصرنا القهر فى ثنائية التحكم الأبدى فى حياة الإنسان (المكان والزمان).

ثانيهما: البحث عن الهوية المصرية، التى تشعبت وتفرقت فيها الأهداف والأغراض والأهواء والرؤى والأيديولوجيات، ومعطيات الحضارات التى عرفتها مصر من الفرعونية إلى الحضارة الغربية الحديثة، مروراً بالحضارة اليونانية والحضارة الرومانية والحضارة الإسلامية؛ ليستقر الأمر فى النهاية إلى أن هوية مصر تتشكل من أنها بنت الحضارتين المصرية والإسلامية فى وفاق معطاء يشع ضوؤه فى أدوات التعبير العقلى والوجدانى.

والرصد لأشكال التعبير الفنى المختلفة يوقفنا أمام هذين الأمرين، لا نستطيع أن نفصل تحرير الإرادة من قوى القهر، عن البحث عن الهوية المصرية. وقد وقفت تماثيل "مختار" "نهضة مصر" و"الفلاحة المصرية"، وتماثيل "سعد زغلول" رمز تحرر الإرادة المصرية من قوى القهر الخارجى والقهر الداخلى لتؤكد تشكل الوعى القومى والهوية المصرية.

كذلك الأمر في موسيقى "سيد درويش": "قوم يا مصرى" و"بلادى". وفى فن القص عند "محمد تيمور" وفى الاقتصاد أيضًا عند "طلعت حرب" وتمصير الاقتصاد بإنشاء "بنك مصر".

دخل الحكيم بوابة الفن الدرامى من "التشخيص" أول الأمر، وحين تمرس مع الممثلين بكتابة النصوص، ألف نصًا سياسيًا أسماه "الضيف الثقيل" "يرمز إلى معنى الاحتلال فى صورة عصرية انتقادية، فقد كان يدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف، ليقيم عنده يومًا، فمكث شهراً. وما نفعت فى الخلاص منه حيلة ولا وسيلة.. وكان المحامى يتخذ من سكنه مكتبًا لعمله، فما أن يغفل لحظة أو يتغيب ساعة، حتى يلقف الضيف الوافدين من الموكلين الجدد، فيوهمهم أنه صاحب الدار، ويقبض منهم ماتيسر له قبضه من مقدم الأتعاب، فهو احتلال، واستغلال، وأحدهما يؤدى إلى الآخر"[(١)].

ويبدو أن هذا العمل الذى مثلته فرقة "عكاشة" عام ١٩١٨ قد فقد.

وبين أيدينا من الأعمال الدرامية للحكيم نصان من أفضل النصوص فى الدراما السياسية هما: براكسا أو مشكلة الحكم" ١٩٣٩، و"السلطان الحائر" ١٩٦٠.

وحسبنا أن نشير إلى هذين النصين (الدراما الأولى للكاتب) من حيث علاقة العمل عضويًا بالمجتمع سياسيًا، بمعنى التزام الفنان بقضايا مجتمعه السياسية إبان كتابتها، فترة ما بين الحربين. ويشير المؤلف إلى أن الفصول الثلاثة الأولى نشرت عام ١٩٣٩. أما الفصول الثلاثة الأخيرة فلم تنشر لأسباب سياسية رقابية - إلا عام ١٩٥٤[(٢)].

مهما يكن من أمر فإن البناء الفنى للعمل يوحى بأنه لم يكتب مرة واحدة، ولكن هناك فاصل فنى بين الفصول الستة مناصفة.

٢- حين كتب "أفلاطون" محاورة الجمهورية حاول أن يفيد من قوانين "اسبرطة" المدينة المنتصرة على "أثينا" طوال ثلاثة عشر عامًا من الحرب بين المدينتين أما "أرستوفان" فقد توسل بالكوميديا لتناول نفس الموضوع. اختلفت إذن الرؤية بين الفيلسوف وشاعر الدراما.

جاءت دراما "أرستوفان" .. "برلمان النساء" كوميديا مُرَّة تقتحم العقل والوجدان، أما "أفلاطون" فقد خاطب العقل.

وجاءت محاكاة "الحكيم" لأرستوفان" محاكاة فيها تطابق واضح بين الأحداث والشخوص- بيد أن "الحكيم" استطاع بذكائه الفنى أن يوقف المتلقى أمام النظير الواقعى. ولاشك أن الانتقاء والاختيار لهذه الدراما كان انتقاءاً بصيراً بأمور السياسة، وخبيراً بهموم وطنه السياسية؛ لذلك جاء النظير الدرامى- سواء كان تاريخيًا أو غير تاريخى عند أرستوفان- منبهًا ومثيراً للنظير الواقعى عند المتلقى.

وإذا جاز لنا أن نقف أمام عملى "أرستوفان" و"الحكيم"، فسوف نلاحظ أن كلا العملين جاء تعبيراً عن موقف المؤلف، ورؤيته لأحداث عصره السياسية. و"أرستوفان" تميز عن معاصريه من كتاب الدراما الشعرية عند اليونان، بأنه ناقد يتوسل بالكوميديا لنقد الواقع السياسى والاجتماعى، وخاصة الواقع السياسى لعصره ولمدينته (الزمان: القرن الخامس قبل الميلاد، والمكان: أثينا) (فى حين كان أسخيلوس كاتبًا يخضع للدين، وكان "سوفوكليس" متدينًا يؤمن بسيطرة القدر، كما هو واضح فى "أوديب ملكا" و"أوديب فى كولونا". أما "يوربيدس" فهو فجر الواقعية الذى أنزل الآلهة من السماء إلى الأرض)(٤)، وجاء "أرستوفان" ليشمخ كاتبًا دراميا متوسلا بالكوميديا لنقد الواقع السياسى والاجتماعى والأدبى، ويُلاحظ ذلك فى أعماله "الطيور" و"السحب" و"الضفادع" و"برلمان النساء" التى وقف أمامها " توفيق الحكيم".

القضية فى "أثينا"، مشكلة الحكم، أو -إن شئنا الدقة- مشكلة الحاكم الذى تلقى مدينته هزيمة مستمرة طوال ثلاثة عشر عامًا- فالحاكم هنا عاجز عن تحقيق النصر "لأثينا" على اسبرطة". "وأرستوفان" حين وقف أمام هذه المشكلة لم يُشِر إلى أن حل المشكلة أن يسند الأمر إلى النساء فى المدينة، بل إنه جعل من شخصية "براكسا جورا" -المرأة التى تقلدت مقاليد الأمور- حاكمًا يتخبط فى إصدار القوانين، ويميل به الهوى فى اتخاذ القرارات، بل إن حكم المرأة قد جعل كل شئ فى المدينة مشاعًا للجميع- الغذاء والكساء، والمرأة أيضًا. إذ ينهى المؤلف عمله بحفل عام يشرب فيه الجميع، ويغنون ويرقصون، ويختار الرجل ماشاء من النساء. ومعنى هذا أن المرأة حين يسند إليها الأمر تحوله إلى فوضى، وإلى انفلات من الضوابط. ومعنى هذا أيضا أن الرجل

الفرد لا يصلح حاكمًا على الرغم من وجود مجلس للشعب. وجدير بالإشارة هنا أن المدن اليونانية فى القرن الخامس قبل الميلاد ، كانت كأنها دول مستقلة، لكل مدينة حاكمها وجيشها ومجلس شعبها وقانونها. ومجلس الشعب كان حصنًا للديموقراطية فى اليونان بمدنها المختلفة- وإذا كان الرجل الفرد لايصلح، فالمرأة لاتصلح كذلك.

واضح أن المشكلة فى "أثينا" ليست مشكلة الحكم؛ لأن الحكم له قوانين ونظم ومجلس شعب يقف وراء الحاكم الذى اختاره يشير عليه ويوجهه، ويسحب منه الثقة إذا خرج على إرادة الشعب.

أما فى مصر فالقضية "مشكلة الحكم"، كما أشار إليها "الحكيم" فى عنوان الدراما ، وليست مشكلة الحاكم.

أخذ الحكيم الإطار الارستوفانى، المكان والزمان، والشخوص والأحداث حتى أُسندَ الأمر إلى"براكسا جورا"، وبدأت تتخبط فى اتخاذ القرارات، ثم انفصل بمركبته الدرامية عن صاروخ "أرستوفان"، واتخذ لنفسه مداراً مصريًا لايونانيًا، على الرغم من شخوص الدراما اليونانية، فاتجه بالشخوص وبالأحداث وجهة مصرية، فطوّع الأحداث لقضيته، مشكلة الحكم فى مصر، وجرّب كل صنوف الحكم.

بدأ بأن المرأة لا تصلح للحكم منطلقا من "أرستوفان"، ثم جرب بأن تكون القوة وحدها هى التى تحكم، ممثلة فى قائد الجيش "هيرونيموس"، فتحولت القوة إلى استبداد جرّ كثيراً من الهزائم، فجرب أن يكون الحكم فى القوة ممثلا فى "هيرونيموس"، يشاركه العقل ممثلا فى الفليسوف "أبو قراط"، تشاركهما العاطفة ممثلة فى "براكسا جورا" فاستبدت القوة بالعاطفة وبالعقل، فجرب أن يعود إلى حكم الفرد ، ومعه مستشاروه الثلاثة فاستبد الفرد بالحكم، فانتهى إلى نهاية مفتوحة، أن يكون الأمر للشعب يختار من يشاء -و الشعب بلا وعى فى العمل، فماذا تكون نهاية التجربة؟.. ولم تزل المشكلة قائمة. وقد طوع الحكيم هذه المفارقات باستعماله النظير الواقعى- مما يجعلنا نقف أمام مشكلة الحكم فى مَصر. من نظام ملكى، إلى ثورة الجيش، وفيها ملك يحكم ثم مجلس قيادة الثورة، ثم رئيس جمهورية يحكم وقد عينه مجلس الثورة- هذه هى الفترة الزمنية التى كتبت فيها دراما "براكسا"، سواء كتبت كلها عام ١٩٣٩- أو

كتب القسم الثانى منها- وهو الأرجح -عام ١٩٥٤؛ لأن بناء الأحداث من منطلق المنظور الفنى الذى يستحضر النظير الواقعى يتفق مع هذا البناء، لأن عام ١٩٣٩ لم يكن هناك سوى الحكم بالنظام الملكى مع وجود أحزاب ومجلس شيوخ ونواب.

٢-١- منذ بداية العمل وإصرار و اضح من جانب "براكسا" على أن الأمر ليس فى حاجة إلى عقل.

براكسا جورا: لا. لسنا فى حاجة إلى عقولهم(٥)

يظهر النظير الواقعى كما شاء له " الحكيم" فى استحضار لمصر وكيف تسير الأمور فيها قبيل الحرب العالمية الثانية، وبعد حكم الملك فاروق أقل من عامين.

براكسا جورا: فالدولة تسير الآن كأنها سفينة ضالة فى بحار عميقة القاع، وهى عاطلة من المجاديف والشراع".

براكسا جورا: إنه ليدمى قلبى أن أرى الفساد قد دب فى جسم الدولة كما يدب الموت البطىء، و أن أرى الدولة قد ألقت بشئونها فى أيدى رؤساء، لايعنيهم من أمر الدولة غير أنفسهم ومن يحيط بهم من الأخصاء.. كلهم يرى الدولة دائرة ضيقة هم مركزها، ومحيطها الأنصار والأصدقاء، أمّا ما خرج عن هذا المحيط، فإن أبصارهم لاتستطيع أن تمتد إليه(٦).

لم تكن مصر قد استقر بها الأمر فى شئون الحكم علي الوجه الذى يريده لها الشعب، أو بمعنى أدق تريده لها الفئة المثقفة التى تمثل عقل الأمة وفكرها، وتحدد آمالها وأهدافها فى الاستقلال والحرية والديمقراطية سياسيًا واجتماعيًا. هاج الفكر المصرى وأحدث ثورة فى الرؤى، وأفرخت ثورة ١٩١٩ إلغاء الحماية ودستور ١٩٢٣، وتعددت الأحزاب، ومن ثم تعددت رؤاها من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين مروراً بالوسط ويمين الوسط ويسار الوسط مع تحديد كل حزب لأهدافه ووسائله لبلوغ هذه الأهداف أما مسميات اليسار واليمين والوسط فقد كانت ذات صلة بمصطلحات ومعطيات الثورة الفرنسية، خاصة وأن نافذة الثقافة والفكر والعلم والحرية فى مصر، كانت مفتوحة على مصراعيها على نتاج الحضارة الأوروبية ممثلة فى فرنسا، وذلك منذ

بدايات القرن التاسع عشر. لم يأت العقد الثالث على مصر إلا وكانت الأحزاب تتنافس أو تتصارع فيما بينها للوصول إلى الحكم، الوفد والحزب الوطنى وحزب الأحرار الدستوريين، وحزب مصر الفتاة، وحزب الإخوان المسلمين، والحزب السعدى. وتحول الوصول إلى الحكم إلى غاية لاوسيلة إلى الإصلاح.

توالت الأحزاب على حكم مصر منذ وفاة سعد زغلول ١٩٢٧ ولم ينسَ الشعب فترة حكم "صدقى" البغيضة، حيث القبضة الأمنية الغاشمة، والفقر المعربد فى الطرقات، وسوء الأحوال الاجتماعية والسياسية- وعلى الرغم من أن مصر قد عقدت معاهدة ١٩٣٦ مع بريطانيا والتى بموجبها حصلت على استقلال مشروط، فإن القهر الخارجى والداخلى مازالا يسيطران على الأمور، ومن ثم فإن النظير الواقعى يُستحضر فى مقولة براكسا:

براكسا جورا: لم يأت رجل استطاع أن ينظر إلى البعيد قبل القريب، ولم يظهر رجل جعل الدولة كلها دائرة واحدة، مركزها النفع العام، وأخرج نفسه منها ليسهر عليها من علٍ. إننا كلما عقدنا الأمل على رجل، وحسبناه المصلح المنشود خاب الظن، وطفا على لجج السخط العام حكمه العفن، كما تطفو الجيف، وانتشرت فى الجو رائحة الفساد المعهود، إنها لحال تدعو إلى اليأس المميت(٧).

ويتوارى النظير الواقعى لتظهر المحاكاة "لأرستوفان" كريخس: إن المرأة بطبيعتها محبة للحرية، وإنها من أجل ذلك لا تتآمر على قلب الديمقراطية(٨).

دور الكلمة لا شك دور فعال، وهوسلاح خطير فى يد رجل السياسة.

براكســـا: ما فائدة الكلمات؟

الفيلسوف : فائدتها أنها تنعش القلب إذا قيلت لامرأة؛ وتوصل إلى الحكم إذا قيلت لأمة(٩) وقد يكون دور الكلمة أقوى من استعمال العقل.

الفيلسوف: إن الشعب يستطيع أن يحسن الاختيار، دون أن يلجأ إلى العقل(١٠).

الحرية حين لاتكون لها ضوابط تتحول إلى فوضى. ولقد لجأت "براكسا" إلى هذا :

براكســـا : أنى إذن للناس كافة أن يقولوا مايشاءون، ويفعلوا ما يريدون.

الفيلسوف: نعم. إنها الحرية الجميلة التى فى كنفها تغرد العصافير وتنطلق الزنابير، وتتفتح الورود.

هيرونيموس: وتثرثر القرود[١١].

٢-٢ تحولت الحرية بلا ضوابط إلى فوضى، فأتاحت الفرصة للقوة أن تسيطر، ويزيح قائد الجيش "هيرونيموس" براكسا من الحكم، ويصبح هو الحاكم ، ولايجابهه سوى العقل ممثلا فى الفيلسوف "أبوقراط" فيودعه السجن، ويفخر الحاكم بأنه قد قبض بيده على الأمور، وانقضى عهد الأحزاب وانمحت الخلافات والمنازعات والمنافسات ، واجتمع شمل الأمة وتوحدت كلمة البلاد..

هيرونيموس: الكل الآن واحد!

والشعب كأنه فرد .

الفيلســوف: هو أنت.

هيرونيموس: نعم!. هو أنا، ولا شيء غيري أنا، ولا إرادة إلا إرادتى، ولا يد إلا يدى.

براكســـا : نعم .. إنى أعطيت الشعب كلمات، لكنى لم آخذ منه شيئا، أما أنت فقد أخذت حريته وغلا له وأعطيته كلمات!!

الفيلســوف: أغلالك فى قدمى، لا فى رأسى!

براكســـا : تكلم إذن: أى الحكمين أصلح؟!

الفيلســوف: سلانى أى الحكمين أفسد؟!

براكســـا : أهكذا تسمى حكمى؟!

الفيلســوف: لقد كنت تحكمين بمفردك.. وأنت بمفردك اسمك: "الفوضى"!

هيرونيموس: وأنا ؟!

الفيلسـوف: أنت أيضا تسيطر وحدك، وأنت وحدك اسمك: "الهجيـة"!

الفيلسـوف: نحن الثلاثة، وثلاثتنا معا اسمنا: "المدينة!!"[١٢]

هكذا انتهى الأمر إلى هذا الثالوث: الحرية والقوة والعقل، بعد أن فشل حكم الحرية؛ إذ انتهى إلى فوضى، وفشل لحكم القوة إذ انتهى إلى استبداد.

٢-٣- بيد أن ثالوث: الحرية والقوة والعقل، لا يستطيع أن يحكم إلا من وراء إنسان يكون فى مواجهة الشعب- لقد جرت الأحداث إلى هذا الوضع؛ فقد عاد الجيش مهزومًا ومعنى هذا:

هيرونيموس: الثورة!

براكســـا: ثورة الجيش والشعب معًا..[١٣].

وهذه الفقرة من الحوار تؤكد أن النظير الواقعى قد تم استحضاره، خاصة وأن ثورة يوليو١٩٥٢ قد وسمت بأنها ثورة الجيش والشعب معًا، كما أن هزيمة الجيش المصرى، بل الجيوش العربية فى حرب فلسطين، كانت عاملاً قويًا من عوامل الإسراع بالثورة، التى خطط لها جمال عبد الناصر منذ عام ١٩٤٣ بعد الإهانة التى وجهتها بريطانيا إلى الأمة والجيش فى حادث فبراير ١٩٤٢.

يقف المؤلف أمام آفة من آفات الشعوب قليلة الوعى، التحمس الشديد لكل حاكم جديد فى يومه الأول .

هناك إشارة واضحة إلى أن هذا الجزء من الدراما - الفصول الثلاثة الأخيرة - قد كتب عام ١٩٥٤، غير أن الإشارة السابقة هى ما حاولته قيادة الثورة من عرض الرئاسة على "أحمد لطفى السيد".

الفيلسوف: من قال إن الفيلسوف يستطيع أن يحكم؟!

استقر الأمر إذن على حكم الثلاثة من خلف حاكم.

براكســـا: فى الإمكان أن نعثر على شخص ننصبه ملكًا، ونحن نقف نحن الثلاثة من خلفه.

تبلغ الكوميديا أوجها حين يضعون شروطًا للملك الذى سوف يقفون وراءه. أولى هذه الشروط:

الفيلسوف: أن يكون مغفلا![14].

ثانى هذه الشروط أن الملك ليس فى حاجة إلى النظر ولا إلى التفكير، ولكن عليه أن يبتسم.

براكسـا: كل عملك هو أن تعرف كيف تبتسم.

بلـيروس: أبتسم؟!

براكسـا: نعم. لجموع الشعب فى الحفلات.

الفيلسوف: لن يحتاج إلى عينيه ورأسه!

بليـروس: لن أحتاج إلى عينى ورأسى .. رأسى هذه؟!

الفيلسوف: لا أنت ولا شعبك[15].

٢-٤ انفرد الملك بالسلطة والذى جاء إلى الحكم دونما اختيار شرعى من الشعب، وبدأ هو وحاشيته يتسابقون فى الثراء السريع على حساب الدولة، والشعب يسرق بعضه بعضًا، والثراء من أى طريق أصبح هدف الجميع، والشعب غير راضٍ، ولكنه لايثور، لأنهم أفسدوه بإفسادهم قادته بالرشوة.

وقدر الحاكم المنفرد بالسلطة يساعده المقربون إليه أن يحاكم الحرية والقوة والعقل بتهمة تشغل الشعب عما هو فيه من فساد وسوء حياة- يلجأ المؤلف إلى المحاكمة، أداة فنية يحسن استعمالها، وقد أفاد من عمله فى النيابة، فجاء الحوار عند "الحكيم" دراميًا، سلسًا أخاذًا طيّعًا، مما يعد من أدوات التكتيك الدرامى التى يتميز بها «الحكيم» من بين كتاب الدراما فى الأدب العربى.

يوقفنا المؤلف أمام النظير الواقعى؛ فالشعب ناقص الوعى، يهتف لكل جديد، ويصب غضبه على كل قديم- ويقتنع لمن يستطيع إقناعه، قد يصل الأمر به إلى الاقتناع بالمتناقضات والتحمس لها. وهذه آفة من آفات الشعوب التى تدنى فيها

نسبة التعليم- وما من شعب متعلم إلا وهو كامل الوعى، يدرك حقوقه، ويدرك دوره، ويشارك فى صنع حياته ومستقبله.

الفيلسوف: أحسنتم يا أهل "أثينا"!.. الحكم لكم..

ولا تخشوا شيئا!.. قد يأتى حكمكم بالأعاجيب...

وقد لا يأتى بشئ جديد.. إن الحكم ليس سهلاً..

إنه أعقد مشكلة .. جربوا على كل حال.. فلتجرب هذا أيضًا.. قد لا تحلون مشكلة الحكم نهائيًا.. لكن يكفى هنا أن الحكم فى أيدى أصحابه..يكفى أنكم تفعلون بأنفسكم ما تريدون.. لا أن تتركوا غيركم يصنع بكم ما يريد(١٦)..

٢-٥- انتهى الأمر إلى أن الشعب هو الذى يحكم.. ولكن كيف؟ السؤال معلق فى الرقاب- والنظير الواقعى يطل برأسه- و"الحكيم" قد فجر القضية متوسلا بالكوميديا، كما فعل"أرستوفان".

شهدت الفترة التى جاءت بعد الحرب العالمية الثانية تغير القوى الكبرى فى العالم- وحركة استقلال الشعوب، والمد الثورى فى دول العالم الثالث ومنها منطقتنا العربية، واقتطاع جزء من قلب العالم العربى لزرع كيان غريب عنه، يمتص قوى العالم المحيط به، عالم الحضارة الإسلامية، بمساعدة القوى الكبرى.

وقف العقل العربى أمام الأمرين اللذين كان يقف أمامهما بعد الحرب العالمية الأولى؛ لأن الفترة التى كانت بين الحربين، كانت سجالا لصراع الإنسان المصرى بغية القضاء على القهر المكانى والزمانى.

ليس غريبًا إذن بعد أن توحدت الأهداف، واختلفت الفترة الزمنية أن تختلف الوسائل لمواجهة القهر. كان السلاح: السيف والقانون؛ لأن قوى القهر الخارجى فى حاجة إلى سيف، وقوى القهر الداخلى فى حاجة إلى قانون. فأصبح السلاح القوة والقانون، قوة السلطة؛ لأن قوى القهر الخارجى والمتمثلة فى الاستعمار قد خرجت من الساحة لتحل محلها محاولات استعمار (غير مكانى) ثقافى وفكرى واقتصادى.

استعمار لمقدرات الشعوب، وامتصاص لاقتصادها وثقافتها وتمييع لفكرها- و طفت على السطح محاور الإرادة المصرية وكيفية تحريرها من قوى القهر، والبحث عن الهوية المصرية. وذلك الصراع العنيف بين قوى الاستيطان الصهيونى مؤيدة من قوى الاستعمار العالمى بشكله الجديد، وقوى الجذور فى الأرض العربية الفلسطينية مؤيدة بقوى عربية مع تفاوت نسبة هذا التأييد- وعلة التفاوت العلاقات العربية مع قوى الإمبريالية العالمية كما أطلق عليها منذ منتصف القرن.

٣-١- تحددت ملامح الهوية المصرية، وأصبحت ميادين الصراع واضحة أمام العقل العربى فى مصر، وتمثلت قوى القهر فى محاولات الهيمنة العالمية، ومن ثم أصبح الصراع مباشراً معها. وتمثلت قوى امتصاص القوى المصرية، ومحاولات الاستيطان فى الأرض العربية الفلسطينية على المستوى الزمنى القريب، والاستيطان فى أرض سيناء (الأرض المقدسة التى أرسل فيها موسى وكلم ربه ومات ودفن فيها) على المستوى الزمنى البعيد، لأنها جزء من إسرائيل الكبرى!! ومن ثم أصبح الصراع مباشراً معها، خاصة وأن إسرائيل تمثل محورى الصراع؛ لأنها جزء من منظومة قوى الهيمنة العالمية، وأنها أيضا كل منظومة قوى الاستيطان- الأمر الذى ترتب عليه صراع دموى؛ حياة أو موت، من خلال حروب أربعة ١٩٤٨ . ١٩٥٦، ١٩٦٧، ١٩٧٣ وأغلب الظن أن هناك حروباً خامسة وسادسة وهكذا، إذا استمرت إسرائيل فى الإيمان بأساطيرها وخرافاتها فى قيام دولة إسرائيل الكبرى من النيل إلى الفرات.

٣-٢ كان هذان المحوران: قوى القهر، وقوى الاستيطان العاملين الأساسيين فى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، ومن ثم فإن نظام الحكم قد تغير إلى نظام جمهورى ديموقراطى. وبهذا تحققت الحلول العادلة المرضية للعقل المصرى، وأصبح الحكم على النظام مرتبطًا بمدى تفاعل هذا النظام مع هذين المحورين، ومدى استجابته لتحدى هذين المحورين، وأقصد بالاستجابة المقاومة.

تحولت مشكلة الحكم إذن إلى موقف النظام من هذه القوى التى أشرت إليها. بيد أن النظام قد أعلن فى مبادئه الستة موقفه بشكل واضح، بل إنه دخل

مجموعة من المعارك العسكرية والسياسية من أجل عدم طيه داخل منظومة الهيمنة وعدم قبوله لمبدأ الاستيطان.

٣-٣- أصبح النظام واضح المعالم، وأصبح نظام الحكم واضح التضاريس والتوجهات فتحولت الرؤية السياسية من مشكلة الحكم إلى مشكلة الحاكم- كما كانت "براكسا" عند "أرستوفان" مشكلة الحاكم، وعند "الحكيم" مشكلة الحكم. أما هنا فى هذه الفترة الزمنية التى أشير إليها بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد التغيير الجذرى فى المجتمع المصرى بقيام الثورة، فإن المشكلة أصبحت مشكلة الحاكم. ترتب على هذا الأمر وقوف العقل المصرى أمام قضايا العدالة الاجتماعية، والحرية- فى الفكر والعمل، والديموقراطية، ومن ثم أصبح هناك حوار فكرى حول الكلمة والقانون، وعلاقة الحاكم بهذين السلاحين من أسلحة الحكم، التى هى أيضًا من أسلحة الشعب فى المطالبة بحقوقه.

٣-٤- وقف "الحكيم " فى دراما "السلطان الحائر" أمام الحاكم بسلاحيه اللذين هما سلاحا قوى الشعب فى إقرار الديموقراطية والحرية والعدالة الاجتماعية، كما وقف الفكر المصرى أيضا نفس الوقفة التى وقفها الأدباء وهم مفكرون - فى تعبيرهم -والأدب تعبير- وتجدر الإشارة هنا إلى أعمال "عبد الرحمن الشرقاوى" (الفتى مهران -ثأر الله) وإلى أعمال "صلاح عبد الصبور": (مأساة الحلاج -ليلى والمجنون) - و إلى أعمال "معين بسيسو": (ثورة الذبح- مأساة جيفارا) - والحصر يتطلب جهداً ليس الموقف فى حاجة إليه. وكلها أعمال صدرت فى نفس الفترة الزمنية (١٩٦٠-١٩٧٠)

٣-٥- الكلمة والقانون- أو السيف والقانون، حين تتطور فعالية الكلمة إلى فعالية السيف، أو حين تصبح فعالية السيف هى فعالية الكلمة. هذا التردد بين الكلمة والسيف وقفت أمام الدراما العربية فى مصر: (من لى بالسيف المبصر) عند حلاج عبد الصبور -ونبىٌ يحمل قلمًا فى انتظار نبى يحمل سيفًا عند الشاعر عبد الصبور- و الكلمة فرقان ما بين نبى و بغى، والكلمة زلزلت الظالم عند الشرقاوى) الكلمة والقانون، ومدى تعامل الحاكم معهما، يحددان نوعية

الحاكم: هل هو حاكم مستبد، أم أنه حاكم عادل، أم أنه مستبد عادل. ويبدو أنه كان هناك اتجاه سياسى عالمى إلى أنه لاضير من أن يكون الحاكم مستبداً إذا كان عادلاً، وخاصة فى العالم الثالث. وكان هذا الرأى، يراه "نهرو"(١٧)، رئيس وزراء الهند فى الفترة الزمنية التي كتبت فيها الدراما التى تتناول قضية الحاكم من المنظور الذى أشير إليه.

٣-٦- حين كانت النظرة إلى "عبد الناصر" أنه كان مستبداً عادلاً، جاء موقف "الحكيم" فى "السلطان الحائر" أمام الحاكم الذى تفوه نخاس" بأنه هو الذى باعه عبداً رقيقًا إلى السلطان السابق، الذى مات دون أن يقوم يعتقه، ومن ثم فليس هناك صك لعتق الرجل. وكيف يحكم عبد شعبًا من الأحرار؟! وهنا يكون استعمال "الحكيم" للنظير الواقعى استعمالا واضح الدلالة كدأبه فى "براكسا أو "مشكلة الحكم" فالمتلقى سوف يرى أن النظير الواقعى للسلطان هو "عبد الناصر" المستبد العادل الذى هو أيضًا عبد استبداده، وعبد عدالته.

فى الوقت الذى كان الوزير فيه يرى أن "النخاس" يستحق الموت لأنه تفوهَّ بحقيقة السلطان من أنه عبد لم يعتق، يرى السلطان بعدله غير ذلك .

السلطان: لست أرى ضرراً بالغًا فى أن يقول أو يذيع أنى كنت عبداً رقيقًا(١٨).

وتختلف الآراء حول السيف ودوره، فالوزير يرى أن السيف وحده هو الفيصل إذا كانت الكلمة تسيطر على الموقف .

الوزير: إن لم يستطع السيف قطع الألسنة فماذا يستطيع إذن؟

بيد أن القاضى له رأى آخر:

القاضى: إن السيف قاطع حقًا للألسنة والرؤوس، ولكنه ليس بقاطع فى المشاكل والمسائل.

القاضى: السيف يعطى الحق للأقوى، ومن يدرى غداً من يكون الأقوى فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك !.. أما القانون فهو يحمى حقوقك من كل عدوان؛ لأنه لايعترف بالأقوى.. إنه يعترف بالأحق!.. والآن فما عليك

يامولاى سوى الاختيار بين السيف الذى يفرضك ولكنه يعرضك للخظر وبين القانون الذى يتحداك ولكنه يحميك! ويكون موقف السلطان:

السلطان: قررت أن أختار .. أن اختار.

القانون ... أخذت القانون.

وبذلك خرج السلطان من "الساعة المخيفة لكل حاكم!..ساعة يصدر القرار الأخير. القرار الذى يغير مجرى الأمور! ساعة ينطق بذلك اللفظ الصغير، الذى يبت فى الاختيار الحاسم!.. الاختيار الذى يقدر المصير"[٢٠].

٣-٧- يتطلب الأمر أن يعرض السلطان للبيع لأنه عبدٌ مالكٌ لبيت المال، ومن ثم فلابد من البيع العلنى، هكذا القانون الذى اختاره السلطان. يحاول الوزير أن يعرض على الشعب القضية:

الوزير: سلطان مجيد يطلب حريته، فيلجأ إلى شعبه بدلا من أن يلجأ إلى سيفه، هذا السيف البتَّار الجبار الذى انتصر به فى معارك المغول. كان يستطيع أن ينتصر به أيضًا فى نيل حريته وتحرير رقبته، ولكن سلطاننا المظفر العادل قد اختار أن يخضع للقانون[٢١].

بيد أن رجل القانون يتحيّز للسلطان- فى ظنه- ويحاول الخروج على القانون بأن يشترط فى عقد البيع أن يوقع المشترى عقد العتق أيضًا. مما تراه الغانية التى اشترت السلطان تحايلاً على القانون، فكيف يتفق الأمر، أن يكون امتلاك الشئ المبيع صحيحًا يجب على المشترى أن يتخلى عن هذا الشئ، وهى بهذا تثير جدلاً قانونيًا، لعله أشبه بالجدل القانونى الذى كان يشغل العقل المصرى إبان الفترة التى كتبت فيها الدراما. مثل الجدل الذى دار حول تعريف العامل والفلاح ، إلى أن استقر الأمر بتدخل الحاكم (النظير الواقعى للسلطان الذى انتصر للقانون)- وقال قولته التى أنهت الجدل :"كلنا عامل من حامل الفأس حتى رئيس الجمهورية".

٣-٨- يحاول الحاكم الثانى (الوزير) أن يحيد عن القانون، فيدبر المكائد للغانية التى اشترت السلطان، حتى يجعل منها مجرمة أمام الرأى العام، ويصرح بما فى رأسه للجلاد. ويحاول القاضى أيضا التحايل على القانون بأن يجعل المؤذن

يؤذن لصلاة الفجر قبل الموعد حتى يخرج السلطان من بيت الغانية ويحصل على حريته.

السلطان : لقد خاب ظنى فيك! خيَّبت ظنى فيك يا قاضى القضاة.. أهذا هو القانون فى رأيك؟! اجتهاد وبراعة فى التحايل والتلاعب .. ؟![٢٢].

ينهى الحكيم عمله الدرامى بوقوف الحاكم أمام القانون محترمًا إياه منفذاً له، من غير أن يحاول التلاعب به أو التدليس باسمه، أو التعسف فى فهمه، كما فعل الوزير وقاضى القضاة.

والعمل- كما أشرت من قبل- يفتح الباب واسعًا أمام المتلقى، كى يشاهد النظير الواقعى متمثلاً فى الحاكم المستبد العادل الذى ينتصر للقانون، ولمصلحة شعبه، مخالفًا بذلك رجاله ومستشاريه.

مهما يكن من أمر، فإن "توفيق الحكيم" كاتب دراما سياسية، يثير فيها قضايا وهموم الواقع السياسى الذى يعيشه، ملتزمًا فى كل فترة زمنية بقضاياها الخاصة بها، من قضية مشكلة الحكم، إلى قضية مشكلة الحاكم، فى براكسا" و "السلطان الحائر"، مع اختلاف زمنى نشرهما ١٩٣٩-١٩٦٠. وليس معنى اقتصار هذا البحث على عملين فقط من أعماله، أن الكاتب ليست له أعمال سياسية أخرى، ولكن المعنى أن الاختيار جاء لأفضل أعماله السياسية فى مجال الدراما دون غيرها من الأجناس الأدبية، إذا جاز لنا أن نستعمل أفعل التفضيل فى هذا المقام.

الهوامش:

١- توفيق الحكيم - مسرح المجتمع- مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة د.ت -ص٦.

٢- توفيق الحكيم- براكسا أو مشكلة الحكم- مكتبة الآداب ومطبعتها- القاهرة-ط٢-١٩٦٠- ص٧.

٣- د. على الراعى- توفيق الحكيم- فنان الفكر والفرجة- كتاب الهلال.

٤- انظر ألارديايس نيكول- المسرحية العالمية- ترجمة عثمان نوبة جـ١ صوما بعدها.

٥- توفيق الحكيم- براكسا أو مشكلة الحكم- مكتبة الآداب ومطبعتها- القاهرة- ط٢ ص١٥.

٦- المصدر السابق ص٢١.

٧- نفسه -ص٢٢.

٨-نفسه-ص٣٨.

٩- نفسه-ص٥٣.

١٠- نفسه-ص٤٨.

١١- نفسه-ص٥٥، ٥٦.

١٢- نفسه-ص ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٣.

١٣- نفسه-ص٩٠.

١٤- نفسه-ص٩٨.

١٥- نفسه-ص١١٥، ١٢٠.

١٦- نفسه- ص١٧٣، ١٧٤.

١٧- انظر جواهر لال نهرو- آراء فى قضايا الساعة.

١٨- توفيق الحكيم. السلطان الحائر- ص٤٧.

١٩- المصدر السابق ص ٤٧، ٢٥٦، ٥٧.

٢٠- نفسه-ص٧٤.

٢١- نفسه -ص٨٨.

٢٢- نفسه-ص١٦٣.

مشروع توفيق الحكيم للمسرح المصرى

ألفريد فرج

كان لتوفيق الحكيم مشروع للمسرح المصرى. فالحكيم لم يبدأ علاقته الأدبية والفنية بالمسرح من فراغ مكتبه، دائمًا بدأ علاقته بالمسرح من فراغ منصة مسرح الأزبكية وفى رفقة فرقة عكاشة التى احتلت المسرح ابتداء من سنة ١٩٢٠ برعاية مالك المسرح ومنشىءه طلعت بك حرب.

لذلك أرجو نفى الصورة الشائعة عن الحكيم أنه أديب عاش بفكره وإبداعه وسط الأدباء ولم يرتبط فكريًا أو تقنيًا أو اجتماعيًا بالمسرح ورجاله وتقنياته واحتياجاته وضروراته ولزومياته ومقتضياته، أو بالجمهور ومتعته وتوقعاته وذوقه واحتياجاته.

كانت الصورة التى أشيعت عن الحكيم أنه يلوذ «بالبرج العاجى» ولا يهتم بالدنيا وما فيها.

وقد أشاع هذه الصورة عنه فنانو المسرح وأذاعوها فى المجلات الفنية أو فى الصفحات الفنية للمجلات الأخرى؛ حتى يبرروا لأنفسهم وللآخرين المسافة التى تفصل مسرحهم عن الحكيم وتباعد بين فنهم وبين فن الحكيم.

وقد تهيبوا إنتاج مسرحيات الحكيم وتباعدوا عنها وعن أجواء فنه وعن مشروعه للمسرح المصرى لأنهم لم يفهموه، ولم يكتشفوا أسلوبًا ذكيًا لإخراج مسرحيات لها محتوى فكرى وأطروحات تتعلق بالذكاء، والعقل والجدل الاجتماعى.

وقد تناقلوا وصف مسرح الحكيم بأنه ذهنى، وبأنه ناعم، وبأنه هادئ السياق خال من الحركة Action، وأنه أصلح بذلك للقراءة منه للتمثيل.

ولكنى أريد أن أنقض هذا الزعم وهذا الموقف، والأدبيات التى ترتبت عليه حتى اكتسبت نوعًا من المصداقية المزيفة بمجرد التكرار.

سأنقض هذه المزاعم فى جملتها وتفاصيلها وأدعوكم معى لنقضها جملة وتفصيلا.. لا لتصحيح صورة أدب الحكيم المسرحى فقط، وإنما لتصحيح مسار المسرح والمشروع المسرحى المصرى المتعثر اليوم بسبب كثير من الأوهام الشائعة وعلى رأسها الأوهام الشائعة عن مسرح الحكيم وموقعه فى فن المسرح.

وعلى العكس من هذه الأوهام الشائعة أريد أن أقرر بكل تأكيد أن أدب الحكيم المسرحى يمثل مشروعًا قوميًا للمسرح المصرى قد مر بسبع مراحل:

المرحلة الأولى

هذه المرحلة امتدت من سنة ١٩١٩ حتى سفر الحكيم إلى فرنسا سنة ١٩٢٦.

وقد بدت فى هذه المرحلة موهبة الحكيم وحقق نجاحًا بأسلوب مسرح الفترة، أى بالمزج بين الفكاهة والغناء ومساحة الاستعراض مثلما كان مسرح الريحانى «كشكش بك» يفعل مع الاستزادة بالإطار ذى الملابس المسرحية التاريخية، كما كان يجرى فى مسرح الكسار والمسرح الغنائى. وكان الحكيم بذلك يندرج فى التيار الناجح الشائع الذى أسسه محمد تيمور فى «العشرة الطيبة» وأمين صدقى فى مسرح الكسار.

هذا هو اللون المسرحى الذى قدمه الحكيم في مسرحيات «الضيف الثقيل» (كوميديا) ١٩١٩ و«أمينوسا» (مقتبسة ١٩٢٢) و«العريس» (مقتبسة ١٩٢٤) و«خاتم سليمان» كوميديا مقتبسة، والمرأة الجديدة (١٩٢٤) كوميديا مقتبسة، و«على بابا» أوبريت كوميدية مقتبسة (١٩٢٦) ..ست مسرحيات يغلب عليها طابع زمانها وهو المسرح الكوميدى ذو الأغانى القائم على سوء التفاهم وأحيانًا الملابس التاريخية والمعتمد على الاقتباس من الغرب والعاطفية الرومانسية.

المرحلة الثانية

وهى أثناء رحلته إلى فرنسا وبعد عودته إلى أن أنشىء المسرح القومى، وهى مرحلة تمتد من ١٩٢٦ بسفره إلى الخارج حتى عودته ١٩٢٩.

وقد كان سفر الحكيم إلى فرنسا بمثابة النقلة الفكرية والفنية والصحوة فى الذوق والتذوق وفى الفكر.

بدأت هذه المرحلة بوضع مسرحيتى «شهرزاد» و«أهل الكهف» وفيهما أدخل الحكيم الفكر فى المسرح والمسرح فى الفكر، وقد بهره المسرح الفرنسى ونجومه «چان چيرودو» (١٨٨٢- ١٩٤٤) و«چان كوكتو» (١٨٨٩-١٩٦٣) و«موريس ميترلنك» (١٨٦٢-١٩٤٩) و«لويجى بيراندللو» (١٨٦٧-١٩٣٦).

وقد كان الحكيم فى هذه المرحلة يجرب الارتفاع بالمسرح إلى المستويات الفكرية العليا تأسيسًا على التاريخ والفولكلور المصرى والتراث الدينى والأدبى احتياطًا من التغريب والغموض، حيث يعتبر مثل هذا الاتجاه بعيداً جداً عن كل ما قدمه المسرح المصرى من ألوان فنية.

المرحلة الثالثة

وهى تبدأ بعودة الحكيم إلى مصر، من ١٩٢٨-١٩٢٩ إلى سنة ١٩٣١- وفيها بلغ الحكيم وشاهد بنفسه انهيار المسرح المصرى وإفلاس الفرق وإغلاقها إبان الأزمة وفى ظل ديكتاتورية حكومة إسماعيل صدقى ١٩٣٠-١٩٣٤ وانهيار الحالة الاقتصادية للوسط المسرحي. وكان المسرح قد تبلور حول لونين مسرحيين هابطين هما الفارس والميلودراما، فأراد الحكيم أن يجد للمسرح مخرجًا له مستواه وله جماهيره، وفكر في «مسرح البولڤار» الفرنسى الذي كان أنجح نجوم التأليف جماهيريا فيه «چورچ فيدو» (١٨٦٢-١٩٢١) و«ساشا جيترى» (١٨٨٥-١٩٥٧) ومؤلف القرن التاسع عشر «يوجين لابيش» (١٨١٥-١٨٨٨) ويتميز مسرح البوليفار بالكوميديا العاطفية حيث تمتزج الفكاهة الخفيفة بالمواقف العاطفية الآسية ومفارقات الحب.

وقد كتب الحكيم في هذا المشروع مسرحيات «الخروج من الجنة» ١٩٢٨ و«سر المنتحرة» ١٩٢٩، و«حياة تحطمت» ١٩٣٠، و«رصاصة فى القلب» ١٩٣١.

ولو قدم المسرح المصرى هذه المسرحيات فى وقتها، فربما كان تغير مساره إلى الأفضل ووجد المسرح أيامها، وقد كان المسرح كله آنذاك فى القطاع الخاص مخرجًا من أزمته، وبنى حتى للسينما مسيرة أفضل.

ولكن اقتراح الحكيم وطرحه الاختيار البديل لم يصادف أذنًا صاغية.

ولو كان الحكيم من قاطنى البرج العاجى وممن لايهتمون بالحركة المسرحية ذاتها ومصائر الفرق أو بالجمهور لما بارح خط المسرح الفكرى وأسلوب «أهل الكهف» و«شهرزاد» ليعكف على تأليف المسرحية الجماهيرية والشعبية الاجتماعية الخفيفة التى لم يكن الحكيم ليفكر فيها إلا إذا كان يقصد لها التمثيل وكانت أفضل بديل ناجح للفارس الهابط والميلودراما المتكلفة.

وهكذا اصطدم الحكيم بالحركة المسرحية التى قررت حتى فى أزمتها وأيام تعثرها ألا تصغى لاقتراح المثقفين، أو تتعامل مع مشروعهم ورؤياهم المسرحية.

المرحلة الرابعة (١٩٣٥-١٩٤٢)

وهى مرحلة الفرقة القومية التى أنشىءت سنة ١٩٣٥ إلى سنة ١٩٤٤.

كان إنشاء المسرح القومى سببًا للتفاؤل فى الوسط الثقافى. وكان الأمل أن تحدث الفرقة القومية تياراً خاصًا إلى جانب تيارات المسرح التجارى. وقد اقترح الحكيم فى هذه المرحلة أن يتجه المسرح القومى إلى المسرح الذهنى، ولكن بكثيرٍ من عناصر الفرجة- فبالنسبة للتقشف الفنى الظاهر فى «أهل الكهف» و«شهرزاد» وفى مقابل الإفراط فى التجريد والتأسيس على الحوار نجد أن مسرحيات هذه المرحلة تزاوج بين الفكر والسياسة من جهة، وبين تفكير المؤلف فى الصورة المسرحية والفرجة والمناظر المسرحية.

وهذه المسرحيات هى: «نهر الجنون» ١٩٣٥ و«براكسا أو مشكلة الحكم» ١٩٣٩- وقد كان فشل أهل الكهف ١٩٣٥ مما شعر له المؤلف بالاحباط فتوقف إنتاجه أربع سنوات -ثم مسرحية «صلاة الملائكة» ١٩٤١ و«بيجماليون» ١٩٤٢، و«سليمان الحكيم» ١٩٤٣.

ولكن المسرح القومى لم ينتج من هذه المسرحيات إلا «سر المنتحرة» ١٩٣٧، ولم يعبأ باقتراح الحكيم أكثر من ذلك.

المرحلة الخامسة

وهى مرحلة تعاقد الحكيم مع دار أخبار اليوم ١٩٤٤ وإلى ١٩٥٨، وفيها اختار الحكيم الجمهور العريض فأنشأ فى رصيده الفنى ما أسماه «مسرح المجتمع» وهو المسرحية الواقعية والاجتماعية. وقد استعاض الحكيم فى هذه المرحلة عن المسرح المجسم بالصحيفة التى تحقق انتشاراً أوسع بين الجمهور. وربما انتقم الحكيم بذلك من مسرح قليل الجمهور بإدارة الحوار وبناء الشخوص فى الساحة الواسعة لجريدة أخبار اليوم الواسعة الانتشار.

كما أن الحكيم فى لقائه الواسع مع الناس، قرر أن يكون مسرحه للمرحلة قريبًا من الأذهان وصورة من الحياة، واكتشافا لغير المألوف فى الصور الاجتماعية المألوفة.

وفى هذه المرحلة كتب الحكيم أكبر عدد من ريبرتواره ومسرحياته، ومن أشهرها: «أريد هذا الرجل» و«اللص» و«الصندوق» و«أصحاب السعادة الزوجية» و«العش الهادئ» و«أريد أن أقتل» و«أوديب» و«عمارة المعلم كندوز» و«لو عرف الشباب» و«أغنية الموت» و«الشيطان فى خطر» و«الأيدى الناعمة» و«صاحبة الجلالة» و«رحلة إلى الغد» و«الصفقة» و«إيزيس».

ومن بين خمس وثلاثين مسرحية فى هذه المرحلة لم ينتج المسرح إلا ثلاث مسرحيات هى: «اللص» ١٩٤٨ و«صندوق الدنيا» ١٩٥٢، و«الأيدى الناعمة» ١٩٥٤.

ولم ينفذ صبر الحكيم ولا غلبه الإحباط، رغم أن اقتراحه للمسرح المتعثر فى الأربعينات وأوائل الخمسينات بالاتجاه مباشرة إلى المجتمع والقضايا الاجتماعية كان من شأنه أن يجعل المسرح لصيقًا بالجمهور وجاذبًا للجمهور، وأن يوسع بالمرح والجد دائرة الاهتمام بالمسرح.

ولكن الوسط المسرحى لم يفهم أو يقبل اقتراح الحكيم، ولم يتخل أبداً عن إعراضه عن الفكر ونفوره من المسرح الواقعى والاجتماعى فوق ذلك.

المرحلة السادسة

ولكن الحكيم كان على موعد مع نهضة المسرح فى الستينات، وكان لقاءً سخيًا، فقد صنع المسرح القومى ما كان يجب أن يصنعه منذ ١٩٣٥، سنة إنشائه، وهو الحفاوة بمشروع الحكيم المسرحى والسير فى سياق اقتراحاته ونظرته المسرحية الصائبة.

وهذه المرحلة تبدأ سنة ١٩٥٦ إلى سنة ١٩٦٧- وقد كتب الحكيم فيها ثمانى مسرحيات هى: «السلطان الحائر» و«رحلة صيد» و«رحلة قطار» و«شمس النهار» و«مصير صرصار» و«الورطة» و«بنك القلق» و«كل شىء فى محله»، و«يا طالع الشجرة». وكان مسرح الحكيم فى هذه المرحلة قد بلغ ذروة من العمق والجاذبية الفنية والارتباط بالفكر الشعبى والاجتماعى. كانت هذه أهم مرحلة فى مسرح الحكيم.

ولكنها أيضًا كانت مرحلة العلاقة الوثيقة بين مسرح الحكيم وبين خشبة المسرح، فقد قدم له المسرح فى هذه المرحلة مسرحيات: «إيزيس» ١٩٥٦، «الصفقة» ١٩٥٧، و«عودة الشباب» ١٩٥٨، و«دنيا المال» ١٩٥٩، و«أهل الكهف» ١٩٦٠، و«السلطان الحائر» ١٩٦١، و«الطعام لكل فم» ١٩٦٣، و«شمس النهار» ١٩٦٤، و«شهرزاد» ١٩٦٦، و«يا طالع الشجرة» ١٩٦٦.

وكان مسرح التلفزيون قد قدم للحكيم أيضًا فى الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٥ مسرحيات «العش الهادئ» و«صندوق الدنيا» و«أغنية الموت» وغيرها.

فى هذه المرحلة ما بين ١٩٥٦ و١٩٦٦ كانت نهضة المسرح مرتبطة بوجود نخبة كتاب المسرح للستينات وبحضور الحكيم فى المسرح، وكان مسرح الحكيم عاملاً كبيراً لارتفاع المستوى واتساع قاعدة الجمهور.

وكان أهم عوامل النهضة المسرحية للستينات الارتباط الوثيق بين أدب المسرح وفن المسرح، وهو حجر الزاوية لأية نهضة مسرحية، كما أنه حجر الزاوية فى مشروع الحكيم المسرحى ومشروعه للمسرح.

المرحلة السابعة

وتبدأ بسنة الإحباط ١٩٦٧ وإلى سنة ١٩٧٠، وهى المرحلة التى كتب الحكيم بها بعض المسرحيات والكتب، ولكن المسرح نفسه عاد إلى نفوره من الحكيم وتخلصه

من سائر المؤلفين، ولم تر أضواء المسرح للحكيم إلا «عودة الشباب» مدة ستة عشر حفلاً ١٩٧٥ ثم «إيزيس» مدة ثلاثة أسابيع ١٩٨٥.

الحضور المتجدد للتراث
فى مسرح توفيق الحكيم

عبد الحميد شيحة

لم يكن المسرح النثرى فى مصر، بل وفى اللغة العربية، قبل توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٨)، يسير على أى نسق خاص به، أو يجرى على تقاليد المسرح العالمى، ولم يعرف إسهاما أصيلا فيه. لقد كان المسرح بشكله النثرى يعتمد إما على المسرحيات المترجمة أو المعربة أوالممصرة، وإما على ألوان شتى من الترفيه والتسلية، التى نأت به عن مجال الدراما الجادة. وما علينا إلا أن ننظر فى محاولات اللبنانى مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥)، والمصرى يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢)، والسورى أحمد أبو خليل القبانى (١٨٤٢-١٩٠٣) على سبيل المثال، لنعرف أن رسالة المسرح فى مفهوم هؤلاء كانت فى المقام الأول ترفيهية تساير ذوق الجمهور، وتنبع من خبرة قليلة بمتطلبات الفن الدرامى.

وربما جاءت اقتباسات محمد عثمان جلال (١٨٢٩-١٨٩٨) من أعمال المسرح الفرنسى التى "نزع عنها ثوب الفرنساوية وألبسها ثوب العرب"[١]، وصاغها فى قالب لغوى شائع هو مزيج من العامية المصرية والزجل، أقرب إلى روح المسرح، وكانت بصفة عامة "جيدة الصنعة تجح الجو المصرى إلى حد بعيد فى تعويض الجو الذى كانت تدور فيه هذه الأعمال أصلا"[٢].

ومنذ أن عاد الحكيم من فرنسا سنة ١٩٢٨، ظل طوال حياته فى قلق دائم، يبحث دون كلل أو يأس عن صيغ جديدة من التعبير: فى اللغة، والمذاهب المسرحية، والارتداد إلى تراث الإنسانية، بحثًا عن مصادر جديدة تثرى تجربته، وكلما أصاب

بعض نجاح هنا أو هناك، يدفعه القلق إلى السعى وراء فكرة أخرى أشد حدة وحداثة. وفى مقدمة المسرح المنوع الذى صدر عام ١٩٥٦، يلقى الضوء على ما أصابه من حيرة وقلق فى رحلة تأصيل المسرح العربى والنهوض به إلى مصاف المسرح العالمى، وكتابة مسرحيات على درجة كافية من الجودة والبراعة الجادة اللتين كسبتا الاحترام لفن أحاطته هواجس الشك ونظرات الاحتقار من جانب المحافظين فى الثقافة والمجتمع، فيقول:

(إن أى مؤلف مسرحى، معاصر لنا، وينتمى إلى أى أدب أوروبى، يعمل اليوم وقدمه مستقرة فوق تجارب ألفى سنة- تجارب راسخة فى أدب بلاده منذ العهد الإغريقى.. أما فى بلادنا ولغتنا وأدبنا، فميدان التجربة فى التأليف المسرحى ضيق محدود؛ لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى، قالبًا أدبيًا إلى جانب المقامة والمقالة، إلا منذ سنوات قلائل. كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح- قديمه وحديثه- إلا منذ سنوات قلائل أيضا. فمؤلفنا المسرحى المعاصر ينهض إذن على فراغ أو على شبه فراغ، من تجارب قليلة ضئيلة لم ترسخ بعد فى لغته وأدبه، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال. هنا إذن سر رحلتى القلقة فى كل الجهات. فأنا أحاول فى قلق جنونى أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكانى وجهدى، وأن أقوم فى ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحى فى اللغات الأخرى فى نحو ألفى سنة...)(٣).

وإذا كان الحكيم قد اكتسب الخبرة الدرامية، وتمثل الأشكال الدرامية الغربية، فقد كان لزامًا عليه أن يواجه حيرة من نوع آخر، حيرة سببت له- كما أتصور- كثيراً من القلق والحساسية، ونعنى بها إخضاع تلك الأشكال الغربية لمفهومه عن الإنسان والكون باعتباره مسلمًا شرقيًا، أى محاولة التوفيق بين القيم المادية فى الغرب والقيم الروحية فى الشرق. ولم يكن الحكيم فى هذا الصدد إلا واحداً من المثقفين المصريين الذين اعترتهم تلك الحيرة فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن، والتى أججها الشعور الوطنى الملتهب بعد الحرب العالمية الأولى وثورة ١٩١٩. ففى غمرة تلك الظروف العاتية انقسم المثقفون المصريون على أنفسهم بحكم النشأة والتكوين الاجتماعى والعلمى، ما بين سلفيين ومستغربين ومعتدلين: فريق السلفيين يعتصمون

بتراث غابر، ويجدون فيه الملاذ وطوق النجاة من تيارات الاغتراب، ولم تسلم نظرتهم للأمر من تعصب مرفوض، وخوف مبالغ فيه من التأثيرات والمتغيرات الجديدة. وعلى النقيض منهم يقف المستغربون الذين حركتهم نفس الدوافع، يدعون إلي الاستسلام تماماً لأساليب الغرب فكراً وثقافة وطريقة حياة، رافضين التراث العربى والإسلامى تعصبًا أو جهلا، وبين هؤلاء وهؤلاء، تقف طائفة من المثقفين الذين أتموا دراساتهم فى أوروبا (سواء فى انجلترا أو فى فرنسا) ولكنهم يضربون بجذورهم فى تراث أمتهم ونتاج لغتهم، وقد أرقتهم حدة المفارقة بين موقف السلفيين وخصومهم، فلم يدعُ إلى قطيعة مع الماضى بل إلى تمثل عناصر التجدد والتواصل فيه، ولا إلى ما يحمله العصر من مظاهر الإبداع الثقافى مهما كان مفرطًا فى الحداثة، ليصب ذلك كله فى تكوين الشخصية المصرية والعربية.

وقد حدد طه حسين أحد الأصوات الثقافية المعتدلة معالم إحياء الشخصية الأدبية المصرية خاصة، وبيَّن أنها ترتكز على ثلاثة عناصر: أولها: العنصر الخالص الذى ورثته مصر عن المصريين القدماء على اتصال الأزمان، وثانيها: العنصر العربى الذى يأتينا من الدين واللغة والحضارة، والذى مهما فعلت فلن يزول أو يضعف أثره؛ أما العنصر الثالث فهو العنصر الأجنبى الذى أثر دائما، ومازال يؤثر فى الحياة المصرية، والذى يأتيها من اتصالها بالأمم المتحضرة فى الشرق والغرب على السواء(٤).

وإذا حللت شخصية توفيق الحكيم وجدت هذه العناصر الثلاثة مجتمعة وممتزجة لايمكن فصل بعضها عن بعض. وأتى فن الحكيم وأدبه مصداقًا لشخصيته، وإن كان التوفيق بين الأشكال الأدبية الغربية والمحتوى الفكرى أو المضمون الشرقى، لم يتم دون عناء وصراع. لقد أدرك أن الأدب العربى أفاد من احتكاكه بأوروبا، وأن وسائل التعبير فيه قد تطورت على أثر ذلك، ولكن هذا التطور اعترى الشكل الخارجى أو الزى أو "اللباس"، دون أن يؤسس لفكر جديد، ومن ثم أخذ يرشد أدباء العربية المحدثين بلهجة الرائد الواثق المجرب، الذى يؤمن بأن الطريق إلى العالمية يمر عبر المعطيات الثقافية الخاصة لكل مجتمع. يقول:

(لا تخشوا مطلقًا من إلباس أفكاركم الأثواب الأوروبية، على شرط أن يكون طابع هذه الأفكار وروحها شرقيًا محضًا، وأن يحس القارئ الأوروبى إزاء أعمالكم أنه أمام نفس غير نفسه، وشخصية غير شخصيته، وإن كان الرداء ليس غريبًا عنه؛ لأن ذلك الرداء ليس ملكًا لأحد: إنه ملك الحضارة، والحضارة وليدة الحضارات التى سبقتها)(٥).

ولم يحرض الحكيم على تحقيق التوازن بين الثقافتين: العربية والغربية فحسب، ولكنه حاول أن يستميل القارئ العربى والغربى معًا إلى التسليم بأن كليهما يضرب بسهم وافر فى الإبداع الحضارى، وأن خصوصيات كلتا الثقافتين لا تفرض تبعية أى منهما للأخرى. وليس شرحه لمفهوم " التعادلية" إلا محاولة للوصول إلى صيغة فلسفية، أو نظرية تنبع من ارتباطه العميق بالمجتمع الشرقى عامة والإسلامى خاصة ، التى نبع منها إيمانه المطلق بعالم الغيب والحياة الآخرة. على أن ما يعنينا- فى هذا المقام- هو محاولته تطبيق هذه الفلسفة فى مجال الأدب والفن، هنا نجد "التعادلية" تقيم الأدب والفن على أساس قوتين يجب أن يتعادلا ، هما: قوة التعبير التى يعنى بها الشكل والموضوع معا من ناحية، وقوة التفسير التى يعنى بها الضوء الذى يلقى على موضع الإنسان فى الكون والمجتمع من ناحية أخرى. وقد يتم الأثر الأدبى أو الفنى فى ذاته بقوة التعبير وحدها، ولكن قوة التفسير هى التى تهبه رسالة تحمل إلى البشرية رؤية عن وضع الإنسان فى كونه وفى مجتمعه(٦). ومن منطلق هذه الفلسفة، استطاع الحكيم أن يرى فى ثقافة الإنسان وأفكاره أينما كانت ومهما كان زمنها، مصادر لأفكاره وموضوعاته، تستوى فى ذلك ثقافة اليونان والعرب والغرب الأوروبى، ما دامت تلقى بالضوء الكاشف على محن البشر وتطلعاتهم.

وإذا كان الحكيم قد أولى الأشكال المسرحية الغربية جل اهتمامه، ودرسها وتمثلها، فقد صار لزاما عليه أن يواجه اختيارين: الأول: أن يكتب ويبدع فى إطار المسرح اليونانى والغربى وحدوده وأبعاده الثقافية، بما يحيط بهذا المسرح من غموض وتغريب وابتعاد، بل وتعارض مع العقلية العربية والروح الشرقية، ومن ثم يتخلى عن منزعه "التعادلى".

والثـانى: أن يسـتكشف الأراضى الجديدة فى الثـقافـة العـربيـة والإسـلاميـة، فـتسـتطيع - إذا مـا اتخذت تلك الأشكال "لبـاسًا"- أن تساعـد على استـقـرار الفن المسرحي الجديد وتأصيله فى بيئة الأدب العربى الحديث. وينبغى أن نتذكر - فى هذا السياق- أن الحكيم عايش فى فرنسا إعادة صياغة المسرح الفرنسى الحديث وتحريره من قبضة الكلاسيكيـة الجديدة والرومـانسية على أيدى كبار كتـابه المعاصرين من أمثـال أندريه جيد وجان كوكتو، وهم يحاولون إضفاء رؤيتهم وتفسيراتهم الخاصة للأساطير الإغريقية على الأعمال الدرامية والروائية التى حققت نجاحًا واسعًا. ولا بد أنه قد تأثر عن وعى بذلك النشـاط الأدبى المحـمـوم، وبقـراءاته الواسـعـة فى الأدب الفـرنسى والترجمات الفرنسية للأساطير الإغريقية.

ويتـجلى صـدى هذه المرحلة من تكوينه الأدبى وتشكيله الفنى، فى أعـمـال مسـرحيـة هامة جاءت انعكاسًا مـباشراً لهـا مثل: براكسا (١٩٣٩)، وبيـجماليـون (١٩٤٢)، والملك أوديب (١٩٤٩)، وربما لمسنا أثرها أيضًا فيما استلهمه من الأدب الإغريقى عن غير وعى، وتمثل فى بعض التفاصيل الدقيقة والأفكار الفلسفية المبثوثة هنا وهناك من مسرحياته الأخرى. بيد أنه بالنظر إلى القطاع الأكبر من إبداعه المسرحى تتجلى حقيقة هامة، وهى غلبة العناصر المستمدة من التراث العربى على مضمون تلك الأعمال بشكل قد يتجاوز إلحاح الرؤية الخاصة بمؤلفها إلى التأثير فى بنياتها الشكلية أحيانًا. وقد يكون من المفيد أن نسرد قائمة بها حسب تاريخ كتابتها مع تعريف موجز باثنتين منهما تعكسان تطور الحضور المتجدد للتراث فى مسرحياته:

أهل الكهف (وسوف نقدمها نموذجًا على اختياره الحاسم فى بداية وعيه برسالة الموروثات فى تأصيل الفن الجديد).

شهـرزاد (١٩٣٤)، مسرحيـة تنبنى حبكتهـا على حبكة الحكايات العـربيـة المشهورة فى ألف ليلة وليلة، وتعكس وعى الحكيم بدور الخيـال الشعبى فى إنتـاج الثقافة، بحيث يصبح الفرد العادى الراوى المجهول هو القارئ والبطل فى آن واحد، وليس مجرد متلق سلبى أو مستهلك لها.

محمـد (١٩٣٦)، سرد حوارى فى خمسة وتسعين مشهداً قصيراً عن حياة

الرسول عليه السلام، اعتمد الحكيم فى كتابتها على المصادر العربية المعروفة للسيرة، كابن اسحاق وابن هشام وغيرهما. ولم يتدخل المؤلف بأى تغيير فى مسار القصة أو فى رواياتها التاريخية، ولم يتخلل عمله أى التزام برسالة أو رؤية خاصة. أما الخط الطولى الذى اعتمد عليه المؤلف فى ربط المشاهد الكثيرة معًا، فهو التأكيد المستمر على إنسانية الرسول(ص).

أشعب (١٩٣٨) تصوير حوارى لبعض مشاهد الحياة العربية فى العصور الوسطى، التى تدور حول شخصية "أشعب" المشهور بالطمع والشره، وتتناقل حكاياته ونوادره بعض المصادر الرسمية والشعبية فى التراث العربى.

سليمان الحكيم(١٩٤٣) وهى مسرحية تعكس تأثر المؤلف بثقافات عديدة، ومصادر دينية كالقرآن الكريم ، والعهد القديم، وألف ليلة وليلة.

السلطان الحائر (١٩٦٠) سنتعرض لها بالتعريف لاحقًا.

شمس النهار (١٩٦٥) مسرحية تسبح فى الأجواء السحرية لألف ليلة وليلة، بغية التعبير عن بعض القضايا المعاصرة للمرأة الشرقية مثل حقها فى الاستقلال والعمل... إلخ. ومن ثم فإنها ذات رسالة اجتماعية ومضمون محلى وإنسانى.

أهل الكهف

كتبت سنة ١٩٢٨، ونشرت سنة ١٩٣٣. وهى مسرحية تعكس أثر الثقافة الإسلامية على المؤلف عقب عودته من باريس. وعلى الرغم من أن قصة "أصحاب الكهف" أو "النيام السبعة" واردة فى التراثين المسيحى والإسلامى، فإن البنية المسرحية تضرب عميقا فى أدبيات القصة، كما دونتها المصادر العربية لا من ناحية الرؤية الفلسفية أو الدينية فحسب، بل من حيث اختيار الشخصيات، وبعض الأحداث الثانوية المؤثرة فى مسارها وتطورها، ومن حيث الحوار الذى يميز القصة القرآنية. ويبدو أن الحكيم قد استهواه الحوار البادى فى النظم القرآنى الرائع للقصة، والذى يحمل فى طواياه إمكانات درامية هائلة، وكذلك ما ينطوى عليه من حوار خفى غائب يمكن أن يتحول من خلال قلم المبدع المسرحى إلى مونولوجات مؤثرة، مما دفعه إلى كتابة

المسرحية حين استمع إلى السورة تتلى فى المسجد أثناء صلاة الجمعة، وكأنه يسمعها لأول مرة(٧). ولعلنى بشىء من المجازفة والتعميم أستطيع القول إن جو القصة المفعم بالحوار الراقى ربما كان أحد الأسباب القوية لانحيازه نحو الكتابة المسرحية بشكل عام، وحسم اختياره فى تبنى الفصحى لغة للحوار بشكل خاص.

والرسالة القرآنية الكامنة فى آيات (أصحاب الكهف) ترمى إلى غاية أخلاقية وليست مجرد تسجيل تاريخى للحدث: إنها تتناول نسبية الزمن، وثبات المؤمنين فى وجه الاضطهاد الدينى، وحقيقة البعث، وكلها مرتكزات تنطلق منها القصة القرآنية فى إجمال معجز، دارت حوله التفاسير الكثيرة بعد ذلك، وحشدت له التفاصيل التاريخية والأحداث الهامشية وأسماء المدن والأشخاص. ومن بين كل تلك التفاسير القرآنية الهامة، يبرز تفسير الإمام القرطبى (ت ٦٧١هـ: ١٢٧٣م) إطاراً مرجعيًا للرؤية المسرحية، ليس لثرائه بالمادة التراثية والتفاصيل الفنية المنظمة فحسب، وإنما لأن الحكيم قرأه قراءة مستوعبة، وجمع منه مختارات نشرها فيما بعد فى مجلد بعنوان مختارات تفسير القرطبى، ونشره مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة ١٩٧٨.

ولما كان موضوع المسرحية- من الناحية الفلسفية- رحبًا ومثيراً للجدل، فإن التفسيرات التى حاولت أن تضئ جوانبه جاءت بنفس القدر من الرحابة وإثارة الجدل. فثمة رؤية نقدية تتناول المسرحية بوصفها إطاراً مرجعيًا سياسيًا ليقظة مصر ونهضتها الحديثة تحت الاحتلال البريطانى. وعلى هذا يقف "الكهف شاهداً على ماضيها، وتقدم أهل الكهف "يمليخا" و "مرنوش" و "مشلينيا" ثم تقهقرهم عن إيقاظها، بعد ليل عثمانى طويل فرت منه لتجد البريطانيين الغرباء بنفس القدر من السخرية التاريخية يتحكمون فيها وفى مصيرها، بحيث يصبح التعايش معهم ضربًا من المستحيل"(٨). وثمة تفسير يتناول المسرحية فى ضوء الظروف والمعطيات التى عجت بها الساحة الثقافية فى مصر آنذاك، والتى انقسمت بسببها خيارات المثقفين بين السلفية والتغريبية والوسطية، وتركت آثارها على النتاج الأدبى لتلك الفترة. ويبدو أن الحكيم قد ارتاح إلى هذا التفسير الأخير فى مقابلة صحفية،حيث قال إن معظم أعمالى نبعت من الظروف والأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة، سواء بوعى أو بدون وعى: فمسرحية أهل الكهف مثلا نبعت من موقف السلفيين الذين أرادوا أن يعيشوا فى

الماضى، لأنهم عجزوا عن التكيف مع المجتمع الجديد، ومن ثم فإنهم أنكروا وأُجبروا على العودة إلى ظلام الماضى[٩].

وثمة رؤية نقدية أخيرة تتجاهل مسوغات الرؤيتين السابقتين، وتعرض عن تفسير الحكيم إعراضًا لا يخلو من تحامل، فتعتبر أن النهاية المسرحية التى تتحقق بعودة "أهل الكهف" إلى مراقدهم فى ظلام الكهف، تمثل نزعة سلبية انهزامية وهروبًا من مسئولية المواجهة أو التكيف"[١٠].

ومهما يكن من تعدد التفسيرات النقدية التى تناولت مسرحية أهل الكهف تظل هناك حقيقة مؤكدة لم تعط حقها من التنويه، وهى أن المسرحية تقف شاهد إثبات وصدق على ما يمكن أن يصنعه تراث مفعم بكل أسباب التجدد والحيوية، وما يمكن أن يزود به كاتبًا مسرحيًا يكتب ويبدع من منطلق الدراما الأوروبية الحديثة ومفهومها وأشكالها، متأثراً بكتاب من أمثال بيرانديلو وبرنارد شو، حيث "غدت الفكرة هى البطل الخالد فيها"[١١]. وقد وضع الحكيم، بهذه المسرحية، المسرح العربى على بداية الطريق الصحيح، وأثبت أن الفن الحق ليس إنجازاً فريداً ونبتًا شيطانيًا منبت الصلة بما قبله أو بما يشكل هويته الثقافية، بل هو توظيف متقن، واستثمار محكوم ومضبوط للتراث بواسطة الموهبة الفردية.

السلطان الحائر

كتبت هذه المسرحية فى خريف عام ١٩٥٩ أثناء عمل الحكيم فى منظمة اليونيسكو بباريس. والفكرة المحورية التى تطرحها المسرحية- كما نوّه المؤلف فى مقدمتها- هى: هل حل مشكلات العالم يتم بالاحتكام إلى السيف أو إلى القانون؟ وقد عكس عنوان الترجمة الفرنسية للمسرحية **J' ai Choisi** هذه الفكرة، التى قد نجد شواهد عليها فى الآداب والأساطير الإغريقية، مما يقطع بعمومية الموضوع. ومن ثم علينا أن نبحث فى بنية هذه المسرحية عن خصوصيات ثقافية تعبر عن أصالة المبدع، وانتمائه إلى موروث دينامى لا يكف عن استلهامه وإسقاط أحداثه على موضوع قديم ومعاصر فى آن واحد.

إن المسرحية تقدم لنا الحدث من خلال شخصيات مجردة من أسمائها ومن ارتباطها بموضوع مباشر، وعلى خلفية تاريخية غير محددة، أى رمزية تنأى بها عن كونها مسرحية تاريخية بالمفهوم الضيق المقيد بالزمان والمكان، ومن ثم فهى محاولة لخلق حالة من الإيهام التاريخى يغلف القضية المعاصرة المطروحة بالعودة إلى فترة زمنية غنية بالدلالات والتساؤلات حول أوضاع الحكم ومشروعية الحاكم. ولم يغب عن اختيار المؤلف الواعى بكل ذلك أن تحمل تلك الفترة الإجابات الحتمية عن تساؤلاتها الحائرة، فارتد بكل طاقاته الدرامية الناضجة الآن إلى مرحلة غامضة من تاريخ مصر فى العصر المملوكى تزخر بالمفارقات والأحداث المثيرة.

وقد انتقى الحكيم من تاريخ الممالك البحرية واحدة من أكثر أحداثها إثارة ودرامية، وهى استيلاء القائد المملوك بيبرس على السلطة فى مصر حينما تآمر على سيده وسلطان البلاد قطز وذبحه مدفوعًا بأحقاد شخصية. وعلى الرغم من إنجازاته السياسية والمعمارية وبطولاته الحربية التى غطت على جريمته الغادرة، يبقى السلطان بيبرس رمزاً للحاكم الذى يحكم بحد السيف وسلطان القوة. وفى مقابل ذلك يمثل قاضى القضاة عزالدين بن عبد السلام (ت٦٦٦هـ-١٢٦٨م) القانون الذى أخذ على عاتقه محاربة الفساد والظلم فى كل مؤسسات الدولة، ومن أبرزها وضع المماليك وشرعية وجودهم فى الحكم، واشتد فى ذلك إلى حد أن بيبرس تنفس الصعداء حين علم بموته، فقال: الآن أحكم وأنا مستريح.

ثمة حادثة تاريخية عامة بطلها القاضى العز بن عبد السلام، ويرويها السيوطى أيضا، وهى أقرب إلى حبكة المسرحية التى تدور حول بيع السلطان العبد المملوك ليكون حراً قبل أن يحكم شعبًا من الأحرار. ومن الأفضل أن نوردها بعبارات هذا المرجع الهام عن تاريخ مصر فى العصور الوسطى، تقول الرواية:

(ولما تولى الشيخ عز الدين القضاء تصدى لبيع أمراء الدولة من الأتراك، وذكر أنه لم يثبت عنده أنهم أحرار، وأن حكم الرق مستصحب عليهم لبيت مال المسلمين، فبلغهم ذلك فعظم الخطب عندهم، واجترم الأمر، والشيخ مصمم لا يصحح لهم بيعًا ولا شراءً ولا نكاحًا، وتعطلت مصالحهم لذلك. وكان من جملتهم نائب السلطنة، فاستشار

غضبا، فاجتمعوا وأرسلوا إليه. فقال: نعقد لكم مجلسًا، وننادى عليكم لبيت مال المسلمين. فرفعوا الأمر إلى السلطان، فبعث إليه، فلم يرجع، فأرسل إليه نائب السلطنة بالملاطفة فلم يفد فيه. فانزعج النائب وقال: كيف ينادى علينا هذا الشيخ ويبيعنا ونحن ملوك الأرض؟ والله لأضربنه بسيفى هذا! فركب بنفسه فى جماعته، وجاء إلى بيت الشيخ والسيف مسلول فى يده، فطرق الباب فخرج له ولد الشيخ فرأى من نائب السلطنة ما رأى، وشرح له الحال فما اكترث لذلك؛ يا ولدى أبوك أقل من أن يقتل فى سبيل الله. ثم خرج فحين وقع بصره على النائب يبست يد النائب وسقط السيف منها، وأرعدت مفاصله، فبكى، وسأل الشيخ أن يدعو له، وقال: يا سيدى! إيش تعمل؟ قال: أنادى عليكم وأبيعكم. قال: ففيم تصرف ثمننا؟ قال: فى مصالح المسلمين. قال: من يقبضه؟ قال: أنا. فتم ما أراد، ونادى على الأمراء واحداً واحداً، وغالى فى ثمنهم، ولم يبعهم إلا بالثمن الوافى، وقبضه وصرفه فى وجوه الخير)(١٢).

ولكن الحكيم بعد تمام نضجه الدرامى واكتمال أدواته ورؤيته جرد تلك الحادثة التراثية التاريخية من ملابساتها المباشرة، ووزع الأدوار على رموز سياسية واجتماعية: القاضى، السلطان، الوزير، الجلاد، المحكوم عليه، الغانية، المؤذن، الإسكافى، الخمار، وحمل عبارات الحوار بكلمات غنية بالدلالة: السيف، القانون، الفجر، الإعدام .. إلخ. ومن تجاور العناصر التراثية فى حبكة المسرحية وتطور الحدث وبناء الشخصيات الرمزية، انطلق الحوار الذكى الساخر المليئ بالمفارقات يضع القضية الفلسفية المتشابكة حتى على المستوى الواقعى للمتلقى العادى. ولم تكن رسالة التراث فى هذه المسرحية أن يكون فى خدمة مشكلة فلسفية كما كان فى أهل الكهف، بل تبلور حضوره بشكل مكثف بحيث أطلق الرؤية المسرحية إلى آفاق عديدة من العام إلى الخاص، ومن الرمز إلى الواقع،ومن اللامحدود إلى المحدود، ومن مشكلة عالمية إلى قضية وطنية، والعكس أيضًا صحيح.

الهوامش:

١- مقدمة فى الروايات المفيدة فى علم التراجيديا.

٢- Nevil Barbowr: "The Arabic Theratre in Egypt" BOAS, (London, 1935-7) VoI.III, P. 992.

٣- كتب الحكيم ذلك سنة ١٩٥٦. انظر: المسرح المنوع (القاهرة، ١٩٥٦) المقدمة، ص ٦-٧.

٤- طه حسين: فصول فى الأدب والنقد (القاهرة، ١٩٦٩)ص ٩٩-١٠٠.

٥ -توفيق الحكيم: تحت شمس الفكر (القاهرة، ب.ت) ص١١٦-١١٧.

٦- توفيق الحكيم: التعادلية (القاهرة، ب.ت) ص٧٠-٨١.

٧- توفيق الحكيم : زهرة العمر (القاهرة، ب.ت) ص١٧٨.

٨- R. Long: Tawfiq al-Hakim, Playwright of Egypt (Ithaca press, London, 1979), P.165.

٩- مقابلة صحفية مع فؤاد مطر، جريدة النهار (بيروت، ٩ يوليو ١٩٧٧).

١٠- انظر: محمد أنيس ومحمود أمين العالم: فى الثقافة المصرية (بيروت، ١٩٥٥)؛ وعبد القادر القط: فى الأدب المصرى المعاصر (القاهرة، ١٩٥٥)، ص٧٣-٧٤.

١١- Eric Bently: The Playwright as Thinker (New York, 1967) p.9.

١٢- جلال الدين السيوطى: حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة (المطبعة الشرقية بمصر) ٢/٩٨.

مسرحية الفصل الواحد عند توفيق الحكيم

(الموضوع: اللغة: المسرحيات الجادة)

عصام بهى

من الحق القول إن الكاتب الكبير توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٨) قد أعطى جُلَّ حياته لفن المسرح - منذ مغامراته الأولى - وهو ما يزال طالبًا فى كلية الحقوق بين فنانى المسرح والموسيقى، وكتاباته الساذجة فى تلك الفترة[1]، ثم رحلته إلى باريس -التى قضى معظمها بين القراءة والتردد على قاعات المسرح والموسيقى كذلك- حتى عاد إلى مصر توفيق الحكيم آخر، غير الذى كان!

- ١ -

إن المرحلة الأولى من حياته «الأدبية» كانت تقوم علي ما كان موجوداً فعلاً فى الساحة الفنية فى مصر آنئذ: الاقتباس من مسرحيات «الفودفيل» الغربية، وتطعيم المسرحية بالفكاهة والغناء -ولو كان دخيلاً على المسرحية- ثم الكتابة بالعامية.

أما بعد عودته من باريس -أو بالأحرى فى أثناء الرحلة نفسها- فقد عزم على أن يجعل من المسرح فنًا محترمًا ومقدراً، بل أن يجعل الكتابة المسرحية فنًا أساسيًا من فنون الأدب العربى الحديث.

ولهذا ربما بدأ هذه المرحلة بالتركيز -فيما يكتب- على القيمة «الأدبية» و«الفكرية» فى أعماله، ولو كان ذلك على حساب القيمة «الفنية»، أو - بمعنى آخر- على حساب صلاحية العمل المسرحى للعرض أمام جمهور من النظارة، وقد لاحظ الحكيم نفسه هذا؛ فقال لصديقه أندريه، عن «أهل الكهف» (١٩٣٣) متذكراً ما كان عليه حاله قبل الرحلة الباريسية:

«لست أدرى ربما كانت عملاً فنيًا يقوم على «الحوار» لا أكثر ولا أقل... حوار أدبى للقراءة وحدها... فإن وضعها للتمثيل لم يخطر لى على بال... إن كلمة «التشخيص» التى عرضتنى للإهانة فى بدايتى الأدبية، ما زالت ترن فى أذنى... كلا!... إن هدفى اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة؛ ليقرأ على أنه أدب وفكر...»[٢].

وكان طبيعيًا– وسط حياة أدبية نشطة ومتفاعلة آنئذ– أن يتلقى الأدباء والنقاد العمل أحسن لقاء، كما فعل طه حسين، الذى لاحظ –للوهلة الأولى– أنه عمل يغير خريطة الأدب العربى من جهة، ويفتح من جهة أخرى بابًا واسعًا لإغناء هذا الأدب، حين قال:

"أما قصة «أهل الكهف» فحادث ذو خطر؛ لا أقول فى الأدب العربى العصرى وحده، بل أقول فى الأدب العربى كله، وأقول هذا من غير تحفظ ولا احتياط، وأقول هذا مغتبطًا به، مبتهجًا له، وأى محب للأدب العربى لايغتبط ولايبتهج حين يستطيع أن يقول، وهو واثق بما يقول، إن فنًا جديداً قد فتح للكتّاب، وأصبحوا قادرين على أن يلجوه وينتهوا منه إلى آماد بعيدة رفيعة ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن"[٣].

غير أن طه حسين نفسه، وفى المقال نفسه، يلاحظ غلبة القيمة الأدبية والقيمة الفكرية على الحرفية الفنية –إذا جاز التعبير– التى تراعى ظروف التلقى فى قاعة المسرح؛ يقول طه حسين:

"...فقد غلبت الفلسفة وغلب الشعر على الكاتب، حتى نسى أن للنظارة حقوقًا يجب أن تراعى: فأطال فى بعض المواضع وكان يجب أن يوجز، وفصل فى بعض المواضع، وكان يجب أن يجمل، وتعمق فى بعض المواضع، وكان يجب أن يكتفى بالإشارة..."[٤].

ومع صحة ملاحظات طه حسين، فهو لم يكن يعرف –فى الغالب– أن الحكيم قد تعمد ما فعل تعمداً، وأنه رأى –فيما يبدو– أن دخوله إلى الحياة الأدبية ينبغى أن يكون سابقًا على ولوج أى باب آخر، لقد أراد أن يكتسب الاعتراف الأدبى أولاً، به

وبكتاباته فى هذا الفن الأدبى الجديد؛ ليتغلب على «عقدته» الشخصية من هذه الفترة التى قضاها بين «أهل الفن» والتى «عرضتنى للإهانة فى بدايتى الأدبية»، ثم ليتغلب على العقبات التى كانت تحيط به فى الأسرة بعد عودته «الخائبة» من باريس وعدم حصوله على الدكتوراه فى القانون كما كان يأمل أبوه!

وما أن رسخ الحكيم مكانه فى الساحة الأدبية، بأعماله المسرحية والروائية، حتى أخذ يصول ويجول فى مجال المسرح بخاصة، مطوراً فنه، ومنوعًا فى أدواته؛ ليفتح كل باب جديد يمكن أن يفتحه للأدب والفن المسرحيين العربيين، وليترك ذخيرة، كانت وما تزال علامات بارزة فى تاريخ المسرحية العربية من جهة، وأعمالاً شديدة الحيوية والتأثير، على المستويين الأدبى والفنى، وستظل من جهة أخرى.

-٢-

وقد يكون من الصعب الإلمام هنا -لضيق المجال- بكل «المغامرات» الفنية والأدبية التى خاضها الحكيم عبر مسيرته الأدبية -المسرحية- لكن، قد يكون مفيداً كذلك الإشارة- مجرد الإشارة- إلى «ملامح» أساسية فى هذه المسيرة.

إن أول ما يلفت فى أدب الحكيم المسرحى، ربما هو هذا التنوع الواضح فى الموضوعات المسرحية التى عالجها؛ فقد بدأ باستيحاء قصص القرآن الكريم فى «أهل الكهف»، ثم فى «ألف ليلة وليلة»، ثم فى «شهرزاد»، ثم استوحى المسرح اليونانى القديم -فى «براكسا أو مشكلة الحكم» و«الملك أوديب»- والمسرح الغربى الحديث فى «بجماليون»، مثلاً والأسطورة المصرية القديمة- فى «إيزيس»- وبعض الموضوعات العربية القديمة، والحياة المصرية المعاصرة- قبل ثورة ١٩٥٢ وبعدها- وحياته فى باريس، وبعض الموضوعات الشعبية... إلخ.

كما يلفت النظر - كذلك - تنوع لغته، من الفصحى العالية فى المسرحيات المستوحاة من أعمال تراثية- على تنوع مصادره التراثية -إلى العامية، التى لاحظ هو نفسه اختلاف مستوياتها بين أهل الريف وأهل الحضر؛ فاستخدم المستويين إلى ما أسماه بـ«اللغة الثالثة»؛ التى تجمع من سمات الفصحى والعامية ما يجعلها ممكنة القراءة بالفصحى، والنطق بالعامية.

وكتب الحكيم المأساة Tragedy، كما كتب الملهاة Comedy، والمسرحية «العصرية» Drama، وكتب المسرحية الفكرية Thought play، والمسرحية الاجتماعية So-cial play، ومسرحية الخيال العلمي Science Fiction play، ومسرحية «العبث» أو «اللامعقول» Absurd play، وكتب المسرحية الطويلة (خمسة فصول، وأربعة فصول، وثلاثة فصول)، والمسرحية القصيرة، أو مسرحية الفصل الواحد One-Act play، التى سيتركز الحديث عليها هنا.

لقد كان الحكيم مدفوعًا طوال حياته الأدبية -كما قال- بـ«البحث عن الأسلوب»؛ لا الأسلوب اللغوى وحده -كما قد يتبادر إلى الذهن- بل كذلك «الأسلوب الفنى»؛ أعنى طبيعة المسرحية، وطولها، وموضوعها، وفكرتها...إلخ، كما كان مدفوعًا -كذلك- إلى أن يفتح للأدب المسرحى العربى- كما أشرنا- أكبر عدد ممكن من المنافذ الفنية والفكرية على المسرح العالمى اختصاراً للطريق التى لم يصل إليها الأدب العربى إلا فى العصر الحديث، فى حين قطعت فيها الآداب الغربية قرونًا متطاولة(٥).

-٣-

يقول الحكيم فى تقديمه لمجموعة (مسرح المجتمع): إن «التمثيلية ذات الفصل الواحد كان لها الفضل فى تصوير المجتمع فى أوضاعه العديدة المختلفة... فقد استخدمها لهذه الغاية: موليير، ودى موسيه، وماريفو، وتشيخوف، وتورجنييف، وجوته، وشيلر، وفرنر، ودولى، ووايلد، وشو...إلخ، فالفعل على إقرارهاأيضًا فى الأدب العربى لما يمكن لهذا الأدب العريق فى أساليب أدائه، وينوع له فى وسائل تعبيره»(٦).

ويبدو من كلام الحكيم كأن الموضوع الاجتماعى -تصوير المجتمع فى أوضاعه العديدة المختلفة- له الصدارة في مسرحية الفصل الواحد عنده، لكن التطبيق العملى عند الحكيم يبرز تنوعًا واضحًا فى الموضع، بما لايمكن حصره فى مقولة الحكيم السابقة.

لقد كتب الحكيم فى مسيرته الأدبية حوالى خمس وثلاثين مسرحية ذات فصل واحد: (ثمانى عشرة فى «مسرح المجتمع»، وأربع عشرة فى «المسرح المنوع»، وثلاث

فى «مجلس العدل»)، امتدت على مساحة مسيرته الأدبية كلها تقريبًا (من «أمام شباك التذاكر»، التى كتبها بالفرنسية ١٩٢٦، إلى السبعينيات، حين نشر «مجلس العدل»).

والنظرة السريعة على موضوعات هذا العدد الكبير من المسرحيات تؤكد التنوع الواضح الذى سبقت الإشارة إليه، فإلى جانب تنوع الموضوع الاجتماعى نفسه: من تصوير أخلاق الحرب، إلى زواج المصلحة، وفساد الإدارة الحكومية، والنفاق الاجتماعى، ثم قضية تحرير المرأة، بأبعادها الإيجابية والسلبية، وتردى الخدمات الصحية فى الريف، وصراع العلم مع العادات والتقاليد الفاسدة...إلخ... فإن الحكيم لايقف -فى مسرحية الفصل الواحد- عند هذه القضايا الاجتماعية وحدها، بل جاوزها إلى تناول الحيل الخفية للنفس الإنسانية مثلاً، وإلى التأمل فى قضية الحرب والسلام فى حياة هذا العالم المضطرب، المحكوم بالمصالح الاقتصادية الشرهة، بل يرسم لوحات -غاية فى الرقة والعذوبة- للحب المأساوى أو المؤذن بالنجاح معًا.

وقد لجأ الحكيم فى اختيار هذه الموضوعات المتنوعة إلى مصادر متنوعة كذلك، بدءاً بتجاربه الشخصية فى فرنسا ومصر، إلي تجارب المجتمع الذى يعيش فيه والذى عرفه معرفة وثيقة من خلال تجربته وكيلاً للنائب العام فى الأرياف، ومن خلال صلته بالصحافة؛ فكتب موضوعات من حياة المدينة، ومن حياة الريف، سواء فى الدلتا أو فى الصعيد، وثمة تجربته الإنسانية العامة، ومعرفته الوثيقة -كذلك- بعالمنا الحديث وما يدور فيه من صراعات حول استغلال الأمم الغنية للأمم الفقيرة ومحاولة حرمانها من الحياة الحرة الكريمة، هذا فضلاً عن تأملاته الحرة فى المسائل الإنسانية الكبرى، التى جاءت تجارب خيالية، لكنها تستمد عناصر تكوينها الأساسية -فى الغالب- وبشكل حرّ، منطلق أحيانًا، أو بالتزام يكاد يكون حرفيًا، أحيانًا أخرى -من التراث الدينى أو الشعبى، ولجأ إلى التراث العربى مرة واحدة، كما كتب عن حرب فلسطين، بل استوحى -كذلك- التقدم العلمى الحديث، وما يؤدى إليه -فى تصوره- من مزيد من الصراع ومحاولة الاحتكار، وهكذا تنوعت مصادر تجاربه تنوعًا يدل -فيما يدل- على سعة أفقه الثقافى والإنسانى، الذى امتد -كما رأينا- من التراث العربى القديم، إلى التراث الشعبى، فالحياة الإنسانية، الوطنية والاجتماعية المحلية، ثم الإنسانية العامة،

إضافة إلى خياله البعيد، والفعّال- فى الوقت نفسه- الذى مكنه من صياغة هذه التجارب جميعًا -على اختلاف مصادرها- صياغة مسرحية ناجحة إلى حد كبير، كما سنرى عبر هذا البحث.

-٤-

من الطبيعى أن نقول إن مسرحيات الفصل الواحد عند توفيق الحكيم تحمل -بدورها- تجربته اللغوية كاملة، فسنجد منها مسرحيات يدور حوارها فى لغة عربية فصحى، نقية الفصاحة، كما فى مسرحية «الصندوق» (١٩٤٩)، التى يقدم فيها صياغة مسرحية للحكاية الشهيرة عن الشاعر الأموى «وضاح اليمن» مع أم البنين، زوجة الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك؛ فالقارئ للمسرحية لابد أن يلاحظ -للوهلة الأولى- هذه الصياغة اللغوية الخاصة. والمسرحية تبدأ فى خدر أم البنين (الملكة) وقد دخلت عليها جاريتان:

الملكــــة: أبطأتما!..

الوصيفة: «تخلع إزارها» لم نبطئ، إنما هو حارس لكِع، استوقفنا عند الأسوار!..

الملكــة: «للوصيفة» قفى يا «غاضرة» بالباب كما تقفين وراقبى!.. واحذرى أن تغفل لك عين!..

«الوصيفة تخرج، وتخلع الأخرى إزارها؛ فإذا رجل...»

الرجل: إذا خرجت من خدرك بعد اليوم سالمًا، فلن أعود إليه أبد الدهر!..

الملكة: لماذا يا وضاح؟!.. ما هذا الشحوب على محياك الجميل؟!..

وضاح: عينا الحارس.. فكأنهما اخترقتا الحجاب، ونفذتا إلى السر المحجوب!

الملكة: أوهام شاعر!.. ما هى بالزيارة الأولى يا «وضاح»!.....إلخ (ص٦٣٨)

فلا شك فى خصوصية الصياغة اللغوية هنا، سواء فى اختيار الألفاظ: الخدر، والإزار، ولكع، وتغفل لك عين؛ التثنية والتزامها فى كلام وضاح (عينا الحارس...إلخ)، المحيا..إلخ، أو فى الصياغة الأنيقة للجمل المتوالية، دون أن يفقد

الحوار «دراميته» المعهودة عند الحكيم، فمن هذه السطور القليلة من الحوار نعرف اسمي الشخصيتين الداخلتين: غاضرة ووضاح، ونعرف أن فى الأمر سراً، وأن على السر حجابًا، لكنه يمكن اختراقه، على الرغم من تشديد الحراسة، وأن حارس الأسوار، الذى كاد أن يخترق الحجاب وأن ينفذ إلى «السر المحجوب» قد لايكون وحيداً، وأن وضاحًا ينوى -لو خرج سالمًا هذه المرة- ألا يعود إلي هذا الخدر مرة أخرى. وهذا كله -فى الحقيقة- سيكون نبوءة بما ستنتهى إليه الأحداث فى المسرحية بعد(٧).

غير أن الغالبية العظمى من مسرحيات الفصل الواحد عند الحكيم تقوم على ما أسماه هو بعد ذلك بـ«اللغة الثالثة»، وهى -فى الغالب- فصحى مبسطة، يتخللها بعض الألفاظ -وأحيانًا التراكيب- العامية والمعربة أو الدخيلة.

فالحكيم يستخدم مثل هذا المستوى من الفصحى فى المسرحيات التى تتناول موضوعات عصرية وتدور فى الواقع الاجتماعى، كما فى المسرحية الأولى (بين يوم وليلة) مثلاً، حيث يدخل مدير مكتب أحد الوزراء وخلفه الساعى حاملاً مظروفًا:

الساعـــــى: بوستة معالى الوزير..

مدير المكتـب: الوزير السابق..

الساعـــــى: نوصلها إلى منزله؟..

مدير المكتب: طبعًا، اذهب بها إلى منزله.. كما ذهبت إليه بأوراقه الخصوصية.. ألم تسلم إليه أوراقه؟..

الساعـــــى: سلمتها إلى معاليه يداً بيد.. وقد ظهر على وجهه التأثر الشديد.. وسأل عن سعادتك..

مدير المكتب: سأل عن سعادتى؟..

الساعـــــى: قال: «كنت أنتظر من مدير مكتبى أن يحضر على الأقل ليودعنى.. خصوصًا وهو يعلم أنى قد أعددت مذكرة يترقيته ترقية استثنائية».

مدير المكتب: أكان يريد منى أن أودعه؟.. أغاب من فطنة معاليه أننا كنا نترقب زوال

عهده البغيض بفروغ صبر؟!..

الساعـــــى: قلت لمعاليه إن سعادتك مشغول..

مدير المكتب: طبعًا مشغول.. هذه الحجرة تحتاج إلى تنظيف قبل تشريف الوزير الجديد.. اذهب وارسل إلىّ كبير الفراشين..

«الساعى يخرج.. بينما يفتح مدير المكتب «أدراج» مكتب الوزير ويخرج منها الأوراق القديمة، وينظر فيها، ويمزقها»(٨).

إن التركيب الفصيح للجملة فى مثل هذا الحوار -وفى سائر المسرحية، بطبيعة الحال -واضح؛ فهو -أولاً- لايمكن قراءته إلا معربًا، وهو -ثانيًا- يستند إلى بعض الأساليب الشائعة فى اللغة -فصحى وعامية- من حيث الاعتماد على طبقة النطق أو التنغيم Intonation للاستغناء -مثلاً- عن حروف الاستفهام وأسمائه («نوصلها إلى منزله؟» للاستفهام، أو «سأل عن سعادتى؟!..» للاستفهام والاستنكار..إلخ)، ثم هو -ثالثًا- يؤثر- فى الغالب- اللفظ الفصيح فى اختياراته المطروحة.

لكن هذا لايمنع أن الحكيم- فى سبيل رسم صورة واقعية ودقيقة للحياة اليومية- سمح فى حواره بشيوع ألفاظ دخيلة من اللغات الأوروبية أو من التركية؛ ففى الجزء السابق نرى «بوستة»، المأخوذة من Post الإنجليزية أو Poste الفرنسية، التى تعنى: البريد، (وسيستخدم بعد، فى المسرحية نفسها، وغيرها: التليفون، والجاكتة، وآلو، وبابا، والبنطلون، والروب، والفنجان، والباشا، والبك..إلخ، وكلها ألفاظ شاعت فى الحياة اليومية، مع أنها دخيلة من لغات أجنبية)، كما يستخدم «العجلة» بديلاً عن الدراجة، ويستخدم ألفاظ التبجيل الشائعة: «سعادتك» و«معالى» الوزير...إلخ.

كما يستخدم الحكيم ذلك -وفى الإطار نفسه- واقعية التصوير ودقته، التعبيرات الشائعة أو المأثورة Cleché، الفصيحة -وهو الأغلب- أو العامية (والأغلب -كذلك- أن تكون فى صورة فصيحة) مثل: «يداً بيد»، و: إنه سوء حظ «والسلام»، و: إنه موقف «لاتحسد عليه»، و: أنت «سيد العارفين»، و: شخص لم يعد «فى العير

ولا فى النفير»، و: «كالشعرة من العجين»، و«ستوقعنا فى شر أعمالنا»، و: إنه مثل «شرابة الخرج»..إلخ، غير أن الحكيم كان ناجحًا -دائمًا- فى توظيف مثل هذه التعبيرات المأثورة فى سياق حواره، دون أن يشعر المتلقى -للحظة- أنها مدسوسة أو مفتعلة فى مكانها.

وعلى الرغم من أن الغالبية العظمى من مسرحيات الفصل الواحد عند الحكيم مكتوبة بهذا المستوى من الفصحى البسيطة السهلة (حوالى ثلاثين مسرحية)، فإن المتلقى يستطيع أن يلحظ -فى سهولة نسبية- أن ثمة تنويعات واضحة فى لغة هذه المسرحيات، حتى إن اقتراب لغة بعضها من العامية يكون من الشدة بحيث يتساءل المتلقى -بحق- عن ضرورة كتابتها بالفصحى، مع أنها -إذا مثلت- فلابد أن يكون التمثيل بالعامية؛ لطبيعة موضوعها- من جهة- وطبائع شخصياتها: مستوى حياتهم وثقافتهم، من جهة أخرى.

ولنأخذ مثلاً مسرحية «عمارة المعلم كندوز» -فى مجموعة «مسرح المجتمع»- حيث تشيع عامية التعبير شيوعًا يجعل الصورة الفصحى للكتابة نشازاً فى جو المسرحية كله، فالمسرحية أبطالها «المعلم» كندوز، غنى الحرب وتاجر اللحوم، وزوجته وابنته، فى بيت تسيطر عليه الأمية والجهل، ويحاول أصحابه ادعاء العصرية والثقافة..إلخ، والمسرحية تبدأ هكذا:

كندوز: (صائحًا) يا وهيبة!

وهيبة: (من دخل إحدى الحجرات) اصبر على يا كندوز!

كندوز: تعالى وحياة عينيك صُرَينى فى هذا الملعون البنطلون!

وهيبة: (من الداخل) اصبر.. بنتنا أولى باللبس والزينة.. هى العروس!..

البنت: (من الداخل) لبسى انتهى يا نينة.. روحى أنت لبابا..

وهيبة: (من الداخل) قربى صدرك يا تفيدة.. أعلق لك الكردان..

تفيدة: (من الداخل) قلت لك يا نينة روحى أنت لبابا..

كندوز: (صائحًا) اسمعى كلامها وتعالى.. أنت فاهمة إنها صغيرة.. محتاجة لمن يلبسها؟!

وهيبة: (تظهر) اسم الله!.. وأنت يا معلم كندوز صغير؟!

كندوز: معلم كندوز؟!.. أنت نسيت الدرس يا حرمة؟!...إلخ[٩].

وعلى هذا النحو يسير الحوار فى المسرحية كلها -وهو مبنى على النظرية التى سينظر لها فيما بعد عن اللغة الثالثة: حيث لو قرئ هذا الحوار معربًا لاستقام، ولو ألقى عاميًا لاستقام كذلك، مع التسهيل فى بعض اللوازم الكتابية القائمة على التعبير الفصيح، والتى لم نصادف منها -مثلاً- فى الاستشهاد السابق كله إلا قوله «..محتاجة» لمن «يلبسها»، ثم تغيير ضبط الكلمات -الذى لايحتاج إلى تغيير فى الكتابة- من النطق الفصيح إلى النطق العامى، مع قلب القاف إلى همزة والصاد إلى سين...إلخ.

وسنجد هذه الظاهرة نفسها -كذلك- فى مسرحية: «أعمال حرة» فى «مسرح المجتمع» كذلك، وهما مسرحيتان أكبر الظن أن الحكيم كتبهما للنشر على هذا النحو، لكنه كان على يقين أنهما لابد أن تقلبا عند التمثيل عامية خالصة، وإذا كان الأمر كذلك؛ فلماذا لم يكتبهما الحكيم بالعامية، مع أنه كتب بعض المسرحيات فعلاً بالعامية؟

إننا لو نظرنا -أولاً- إلى المسرحيات الأربع التى كتبها، ونشرها بالعامية (وهى فى مجموعة «المسرح المنوع» وحدها)، لوجدنا اثنتين منها طلب إليه كتابتهما لحفلين للاتحاد النسائى (هما: «جنسنا اللطيف» ١٩٣٥، و«حديث صحفى» ١٩٣٨)، وقد كتب قبلهما مسرحية «الزمار» (١٩٣٢) عن ممرض أمىٍّ فى مكتب طبيب صحة بالأرياف، يهوى الموسيقى، ويعزف الناى، وكانت سيارة أم كلثوم (أو «ثومة»، كما يسميها الحكيم)، ومعها الشيخ زكريا و«الشاعر» (يعنى رامى)، قد تعطلت بهم؛ فقضوا ليلتهم عند عين من أعيان الإقليم كانت تعرفه؛ فاستنجدت به، وقد جن هذا «الزمار» حين سمع هذه الأخبار؛ فأصر على أن يصحب أم كلثوم -ليعمل أى شىء!- ليكون فى هذا الجو الذى يعشقه، جو الموسيقى والغناء، ولا أظن أن الفصحى -أيًا كان مستواها- كانت ستلائم هذا الجو الريفى الخالص الذى تصوره المسرحية.

أما المسرحية الأخيرة من هذه الأربع -«كل شيء في محله» ١٩٦٦- فهي مسرحية ذات جو عبثي، لكنها -كذلك- تدور في قرية؛ وشخصياتها الأساسية: حلاق القرية، وموزع بريدها، وشاب غريب عن القرية، وشابة تنتظر عريسها، الذي كان يفترض أنه قدم في القطار نفسه الذي قدم فيه الشاب الغريب.

فمسرحيتان -إذن- من المسرحيات الأربع كتبتا للتمثيل مباشرة في الاتحاد النسائي، ومسرحيتان تدوران في جو ريفي، فهل يمكن أن نستخلص من هذا قاعدة للكتابة بالعامية في مسرح الحكيم؟ لا أظن؛ لأن المسرحيتين المكتوبتين للتمثيل ربما طلب إليه أن تكونا بالعامية، ووجدها هو فرصة أن يقدم نفسه للحياة العامة في شكل آخر، غير الشكل الذي قدمته به «أهل الكهف»، التي بدأ بها حياته الأدبية، أما الجو الريفي فليس كذلك قاعدة، والاستثناء الواضح -هنا- نجده في مسرحيته الرائعة «أغنية الموت» في ختام مجموعة «مسرح المجتمع»؛ فهي تدور في جو ريفي صعيدي، وليس من شخصياتها إلا علوان، الطالب الأزهري، المتعلم، وباقي الشخصيات من الأميين، ومع هذا يدور حوارها -كذلك- بالفصحى المبسطة، أو اللغة «الثالثة»، وإن تخلله أغنية صعيدية يرددها حميدة في موضعين من المسرحية.

لم يكتب الحكيم -إذن- من مسرحيات الفصل الواحد بالعامية إلا هذه المسرحيات الأربع، في حين كتب الباقيات كلها بالفصحى، التي تختلف مستوياتها باختلاف طبائع الشخصيات التي يصورها، وباختلاف مستواها الثقافي، والجو العام الذي تدور فيه كل مسرحية؛ فكلما اقتربت المسرحية من الواقع اليومي، زاد القدر المسموح به من الألفاظ والتعبيرات العامية، أو الشائعة في الحياة اليومية، سواء على حالها، أو ألبسها الحكيم لباسًا فصيحًا، في حين تبتعد المسرحيات ذات الجو التاريخي، أو الرمزي، عن هذه المستويات إلى فصحى راقية لاتقرب من العامية بحالٍ.

إن الحكيم -كما هو واضح- كان يعتمد اعتماداً أساسيًا على النشر؛ أي على تلقي أعماله قراءةً، كما كان يؤمن إيمانًا جازمًا بقدرة الأدب الفصيح على الاستمرار والتأثير؛ لهذا كله ظل حياته كلها يسعى إلى أن يجد الصيغة الملائمة لكتابة «أدب مسرحي» لايفوته تصوير الواقع -بخاصة في المسرحيات الاجتماعية، أو «العصرية»،

كما كان يسميها -ويرتفع بالعامية- ما يستطيع- إلى مستوى الفصحى، مستفيداً من جمالياتها، ودقتها، التى لاتضيع فى خضم التغييرات التى تطرأ على العامية فى الزمان والمكان.

-٥-

ويمكن القول إن مسرحيات الحكيم ذات الفصل الواحد تتوزع -بعامة- بين المسرحيات الجادة Drama، التى يقترب بعضها من مفهوم المأساة Tragedy القديمة، والمسرحيات الملهوية Comedy.

أما المسرحيات الجادة التى تقترب من المفهوم المأساوى التقليدى (الذى يقوم - كما هو معروف- على شخصيات نبيلة، تخوض صراعاً نبيلاً ضد قوة عاتية، هى القَدَرُ نفسه، فى المسرح اليونانى القديم، أو هى منظومة القيم ونظام المجتمع، فى المسرح الكلاسى الفرنسى لكنه صراع محكوم بالإخفاق مقدمًا، ونهايته عنيفة؛ ليثير الشفقة والخوف فى نفوس المشاهدين) فقد كتب الحكيم منها أربع مسرحيات هى: «الصندوق»، و«أغنية الموت»، و«ميلاد بطل»، و«تقرير قمرى»، مع اختلافات مع هذا المفهوم التقليدى لايمكن إغفالها، كما سنرى.

-٥/١-

فى مسرحية «الصندوق»- كما أشرنا آنفًا- يقدم الحكيم حكاية الشاعر الأموى وضاح اليمن (عبدالرحمن بن إسماعيل..)، مع أن البنين بنت عبدالعزيز بن مروان، امرأة الوليد بن عبدالملك، الخليفة الأموى المعروف[١٠]، وهذه هى نفسها شخصيات المسرحية، مضافًا إليها «غاضرة»، وصيفة «الملكة» -كما يطلق الحكيم على أم البنين دائمًا- وخادم الخليفة. فالشخصيات الأساسية- إذن- شخصيات «ملكية» نبيلة.

وحدث المسرحية -بطبيعة الحال- حدث جاد؛ حيث يتمكن وضاح من التسلل إلى مخدع الملكة متخفيًا فى زى امرأة، ويبدو أن حارس البوابة شك فى أمره (كما عبر وضاح نفسه فى الجزء الذى اقتبسناه آنفًا)؛ فأوصل خبره إلى الخليفة، الذى أرسل خادمه إلى مخدع الملكة بحجة أنه قد أهدى إليه جوهر ثمين فآثر به الملكة على الفور،

وبيدو أن الخادم لمح الملكة وهى تخفى وضاحًا فى الصندوق، وهو ما لحظه وضاح نفسه؛ إذ بمجرد خروجه من الصندوق سأل الملكة:

وضاح: (يخرج من الصندوق) ألكِ فى هذا الخادم ثقة؟..

الملكة: لماذا تسألنى هذا السؤال؟!..

وضاح: بدا لى أنه لمحنى وأنت تخبئيننى!..

الملكة: لم أر ذلك.. إنه -ولا ريب- وهم من أوهامك!..[١١].

لكن شكوك وضاح كانت حقيقية، بدليل أن الخادم نفسه يتجرأ على الملكة ويستهديها حجراً من هذا الجوهر الذى جاءها من الخليفة؛ فتنهره الملكة، وتدفعه غاضبة إلى الخارج.

ثم يأتى الخليفة بنفسه؛ فتعاود الملكة إخفاء وضاح فى صندوقها، جاء الخليفة وهو موقن من وجود وضاح فى مخدع الملكة، كما أنه موقن -كذلك- من موضع اختفائه؛ لهذا كله فهو يحاور الملكة محاورة الأسد لفريسته، أو كما تقول الملكة نفسها: «إنى كفأرة فى مخلب سنور»، فهو يحدثها طوال الوقت حديثًا تفهمه هي على أنه متصل بوضاح وهو ولا شك كذلك، لكنه يقلبه كله إلى حديث عن الجوهر، الذى أهداه إياها، ثم يسألها أن تهديه شيئًا مقابل هديته، على أن يختار هو هديته، ولايقع اختيار الخليفة -بطبيعة الحال- إلا على الصندوق الذى أخفت فيه الملكة وضاحًا، ولايقبل له بديلاً، معللاً اختياره بأن الحكيم الذى أهدى إليه ذلك الجوهر قال له: «أنت كالبحر أيها الملك، وأعقل من البحر... إذا أردت الصفاء الدائم فانزع منها كامن الزوابع، وألق به فى الصندوق!.. واطرحه بعدئذ فى قرار سحيق؛ تعش حياتك باسم الثغر.. لك العمق، وفى جوفك اللؤلؤ، ولايعرف صدرك سحب البحر!..» (ص٦٥٠).

ويأمر الخليفة عبيده أن يحملوا الصندوق «..دون أن تفتحوه، وإلا جأت أعناقكم!.. احملوه إلى خير مكان عندى.. أتعرفون ما خير مكان عندى؟.. هو مجلسى الذى يقوم فيه عرش الملك.. اذهبوا به إليه.. ونحو البساط حيث أجلس..

واحفروا إلى الماء.. وضعوا هذا الصندوق فـى الحفرة.. وأهيلوا عليـه التراب.. وسووا الأرض، وردوا البسـاط إلى حـاله؛ لأجلس عليـه بـعدئذ كـمـا يجلس البـحر عـلى دفين ماله!..» (ص٦٥١)؛ وهكذا يدفن وضاح حيًا، جزاء حبه الخطر!

وإلى جـانب نبل الشخصيات وجدية الحدث، نلحظ أن الشخصيات تخوض صراعًا أقوى منها، بل أعتى؛ أعنى -بخاصة- وضاحًا و«الملكة»، اللذين يسيران فى طريقهما على غير هدى، بل -فى الحقيقة- بغير إرادة؛ إن وضاحًا كان يشعر، ومنذ اللحظة الأولى لدخوله، بالمصير الذى هو صائر إليه -كما رأينا- ثم ازداد، ونستطيع القول: يقينًا بهذا بعد دخول خادم الخليفة، لكنه لم يزد على أن قال، فى المرة الأولى، إنه «إذا خرجت من خدرك بعد اليوم سالمًا، فلن أعود إليه أبد الدهر» (ص٦٣٨)، وإن سألها، فى المرة الثانية: «ألك ثقة فى هذا الحارس؟» (ص٦٤٢)، لكنه لم يحاول -أبدًا- أن يخرج من موقفه هذا وينهيه، كما لم تحاول «الملكة» هذا، بل -على العكس- كانت تحاول إلهاءه عن مخاوفه، وتصفها بالأوهام، لقد أنستهما لحظات الحب الهنيئة ما يترصدهما من المصير، بل قل إنهما -مع ثقتهما بالمصير- تناسياه، لعله ينساهما!

أما القوة الأخرى في الصراع -الخليفة- فكان له حسابات أخرى: شرفه، وكبرياؤه، ومكانته خليفة للمسلمين، ومكانة زوجته -من ثم- فى المجتمع.

إن الوليد لابد أن يكون قد عرف -من الحارس أولاً- ثم أراد أن يستوثق فأرسل خادمه بالجواهر، لكنه أراد أن يستوثق بنفسه، أو أراد -كما يقول للملكة- دليلاً، فيدور بينهما هذا الحوار (مع ملاحظة أنه لن يصرح -أبدًا- بالموضوع الذى جاء من أجله، حفاظًا على كبريائه ومكانته، وعلى كبرياء زوجته ومكانتها كذلك):

الوليد: هنالك أمر كنت أود أن تبادرينى به عند دخولى..

الملكة: أى أمر؟!..

الوليد: ولكنك أسدلت علي وجهك نقابًا؛ فلم أطالع فيه ما جئت أطالع!

الملكة: إنى سافرة كما ترى.. ولك أن تطالع فى وجهى ما شىءت!..

الوليد: (يتناول وجهها ويتأمله) صفحة بيضاء!.. لا رضا أرى فيها ولا فرحًا!..

الملكة: أحر الشعور ما خفى!..

الوليد: ما من شك عندى فى أنك تخفين عنى شيئًا!

الملكة: (مرتاعة) أنا؟!

الوليد: حبك لى!

الملكة: (تهدأ) نعم!

الوليد: يا للنساء!.. ما أبرعهن فى الإخفاء!..

الملكة: (بقلق) ماذا أخفى عنك أيضًا؟..

الوليد: تخفين حتى ما تعرفين أنى عالم بوجوده!

الملكة: عالم بوجوده؟!

الوليد: هنا، فى هذا الصندوق!.. إذا أصاب ظنى.. وهو قلما يطيش.. (ص٦٤٦-٦٤٧)

إن الوليد كأنه يريد من «أم البنين» أن تعترف، لكنه -فى الحقيقة- أكثر ميلاً إلى ألا تعترف! بدليل أنه ينقذها بسرعة قبل أن تنهار! ثم هو يريدها أن تريه إياه؛ فإن لم تفعل، فسيبحث عنه بنفسه، ويستخرجه، لكنه -مرة أخرى- لايفعل ولايضغط عليها لتفعل؛ لأنه -كما أشرنا- لايريد، بل هو -مرة أخرى- ينقذها قبل أن تنهار، إنه يريد -فحسب- أن يستوثق مما سمع، وهو يلاحظ سلوكها وردود فعلها على ما يقول ويفعل، حتى إذا استوثق تمامًا مما يريد أن يستوثق منه، فعل ما فعل مما أشرنا إليه آنفًا، وهو هادئ الأعصاب، مستريح الضمير؛ لقد حفظ لنفسه الشرف والكرامة والكبرياء، ولم يحرم زوجته -التى يحبها- من ذلك كله؛ فلم يجر على لسانه لوضاح ذكراً، بل لم يسمح لزوجته بأن تتحدث عنه، مع أنهما طوال الوقت لم يتحدثا فى موضوع غيره! لينتصر الخليفة -بموقفه هذا- للواجب الذى يحميه، على هذه العاطفة الهوجاء التى تحكم الشخصيتين الأخريين.

وإلى جانب نبل الشخصيات، وعنف الصراع، بل عتوه، مقابل استسلام

الشخصيات لذلك القدر العاتي، وخوضها لذلك الصراع في نبل وسمو -إلى جانب هذا كله- نجد لغة الحوار الراقية، التي لاتبتدى وحسب في التزام مستوى عال من الفصحى، بل في اختيار الألفاظ وبناء الجمل بما يتناسب والعصر الذي تصوره المسرحية، بل -كذلك- تلك الصياغة الشاعرية المحتدمة- أي التي تنبع شاعريتها مما يحمله الصراع للتعبير من العواطف المتلاطمة للشخصيات في المواقف المختلفة- التي تقوم عليها المسرحية.

إنه ليمكن القول -بلا مبالغة- إن المسرحية تصور -على قصرها، أو ربما لقصرها- مأساة مثالية في اتباعها للبناء التقليدي للمأساة في المسرح القديم، لكنها مثل نادر -أو وحيد في الحقيقة- في مسرحيات الفصل الواحد عند الحكيم.

-٢/٥-

وذلك أن المسرحية الثانية -في هذا السياق- «أغنية الموت»، تدور أحداثها في جو مختلف تمامًا، هو جو الريف في جنوب مصر -في الصعيد- حيث تنتشر عادة الثأر، إذ نرى أمًا، هي «عساكر»، التي أخفت ابنها الوحيد «علوان» عن العيون، ناذرة إياه للأخذ بثأر أبيه الذي قتله «الطحاوية»، لكن الولد شب متعلمًا؛ ليكون -وقت وجوب الثأر- طالبًا نابهًا في الأزهر، أو متخرجًا فيه (لانعلم على وجه التحديد!)، ويكون رده على ما تريد أمه -والعزايزة جميعًا- هو الرفض البات؛ لقد عاد إلى قريته رسولاً للعلم والمدنية، وليس رسولاً للجهل والتخلف؛ رسولاً للحياة، لا للموت!

يحمل الابن حقيبته؛ ليعود من حيث أتى، لكن الأم تغرى به ابن عمه «صميدة» ليلحق به قبل أن يركب القطار؛ فيخلصها -ويخلص العزايزة كلها- من عاره، ويدرك صميدة علوان قبل وصول القطار، ويعود مطلقًا الأغنية المتفق عليها من «داير الناحية»، علامة التنفيذ!

وإذا كان الحكيم قد ابتعد بالشخصيات ومسرح الحدث عن المأساة القديمة، لكن ظل في المسرحية أثر لهذا التراث، يلحظه المتأمل فيها.

ففى المسرحية لونان من الصراع: أحدهما خارجى، يدور بين علوان/ الشباب/ العلم/ الوعى/ المدنية، وما أكسبه هذا كله من قيم ومعايير ومثل، والمجتمع الذى عاد إليه: مجتمع عساكر ومبروكة وصميدة والعزايزة والطمحاوية -بل الصعيد كله/ الجهل/ التخلف/ الماضى، بما يفرضه من قيم ومعايير ومثل مناقضة، وهو صراع -كما وصفنا- كتبت فيه الغلبة للجهل والتخلف والقيم الموروثة، بقتل صميدة لعلوان قبل عودته إلى القاهرة.

وأما الصراع الآخر فهو داخلى، يدور فى نفس الأم، عساكر، التى تتمزق -طوال الوقت- بين عاطفة الأم التى تتمنى لابنها الحياة والسعادة، وواجبها الذى نذرت نفسها وابنها له: الثأر، إنها تتمنى- دون أن تنطق بكلمة واحدة- لو أن القطار لايأتى بابنها من القاهرة، فهى ترتعد فى انتظار وصوله الذى يحمل لها: فرح الثأر، وحزن الفقد معًا، ثم تتمنى -كذلك- لو أنه أدرك القطار، ولم يدركه صميدة:

عساكر: «هامسة» لم يلحق به..

مبروكة: تفضلين يا عساكر ألا يعود.. وأن يحمله قطاره بعيداً عن هذه البلدة، أنا أيضًا معك أفضل له العودة إلى قاهرته وشيوخه وأترابه.. فما هو منا الآن ولا نحن منه!.. ولقد أحسن صنعًا بالإسراع إلى تركنا، قبل أن يختلط به أهل البلد ويعرفوا من أمره ما عرفنا..(١٢).

وبين هذين الموقفين نراها -كذلك- فى فخرها بابنها، واعتزازها بتعليمه، بل ومكايدتها لزوجة عمه بأنه تعلم وابنها -صميدة- بقى فى القرية، ولم يتلق تعليمًا!

وهذا الصراع الأخير -صراع العاطفة والواجب- معروف تمامًا فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى(١٣)، لكن الحكيم يضيف إليه -كما رأينا- هذا الصراع الاجتماعى المهم، الذى فرضه -بطبيعة الحال- هذا الجو للأحداث، وهذه الشخصيات التى تقوم بها.

كما لابد من الإشارة -كذلك- إلى هذا الحوار - مرة أخرى- الشاعرى المحتدم الذى تقوم عليه المسرحية، فهو حوار يشف ولايكشف، ويلمح ولايصرح، وما كان يمكن

للهجة العامية أن تقوم به؛ إذ كان استخدام اللهجة -هنا- سيغض كثيراً من جلال الموقف الذى تصوره المسرحية، بقدر ما كانت الفصحى العالية ستتناقص مع الجو الريفى الصعيدى الذى تدور فيه الأحداث، ولهذا اختار الحكيم لغته «الثالثة» فى الحوار، مبتعداً -بقدر الإمكان- عما يقربه من اللهجة، أو يشعر بغرابة اللغة، وقد نجح فى هذا -إلى حد كبير- بقدرته الفائقة على الاقتصاد الشديد فى الحوار، والبعد -من ثم- عن أى ثرثرة تدفع به إلى التورط فى استخدام اللهجة، والموقفان الوحيدان اللذان يستخدم فيهما للهجة، كانا أغنية يرددها صميدة من خارج المسرح؛ مرة ليدل على وصول علوان إلى البلدة، ومرة ليدل على اللحاق به قبل أن يخرج منها.

-٣/٥-

وقد كتب الحكيم -بمناسبة حرب فلسطين ١٩٤٨- مسرحية بعنوان «ميلاد بطل»، وتصور ضابطًا مصريًا أصيب فى الحرب فعاد إلى القاهرة ليتلقى العلاج، وفى المستشفى يلتقى بممرضة متطوعة؛ فيتحابان، وتهديه «مشبكًا» ذهبيًا كانت تثبت به ضمادته.

ويعود الضابط إلى الميدان، وتصب «فصيلته» على العدو نيران مدافعها، حتى يرفع أفراد العدو راياتهم البيضاء، فى وجود قائد «السرية» الذى كان فى زيارة للموقع، يتصل الأخير بالقيادة، التى تحذره من أن يكون فى الأمر خدعة، وأن عليه أن يكلف بهذا «الفصيلة الأولى» التى يقودها الضابط، يقرر الضابط أن يذهب وحده أولاً، حتى إذا كان فى الأمر خدعة، فلن يظفروا إلا بقتيل واحد يفدى جنود «الفصيلة» كلهم، يحاول القائد أن يثنيه، مبينًا له ما فى الأمر من المخاطر، لكنه يصر، ويخلع «المشبك» الذهبى من صدره، ويوصى القائد أن يبحث عن صاحبته -التى لم يسألها حتى عن اسمها- إن هو استشهد، ويوصيه أن يقول لها إنه وفّى بوعده بإعادته إليها، وإنّه دفع ثمن احتفاظه به حياته! ويتجه الضابط فى سيارته إلى العدو، الذى يستقبله بما هو متوقعه منه من الغدر والخسة؛ فيسقط شهيداً، بطلا.

تقوم المسرحية -كما هو واضح- على لونين من الصراع: أحدهما خارجى، وهو الصراع مع العدو الإسرائيلى، بغدره وخسته، وخيانته للعهود والمواثيق، وليس الجيش

وحده -فى المسرحية- الذى يخوض هذا الصراع، بل إن الشعب نفسه يشعر بأنه فى قلب المعركة، التى غيرته كثيراً إن «الممرضة» تصف للضابط هذا التغيير، حين تقول له: «..ألم يخطر لك أن تتساءل: لماذا أنا هنا بجوارك.. أنا الفتاة المصرية التى ما عرفت قط يومًا غير التافه من المشاعر؟.. هذه الأغنية التى كانت تملأ حياتنا: «الحب كله أنين».. أتصدق أنها كانت تبكينى الليالى الطوال؟ ما حدث لى اليوم، حتى أسمعها فلاتهتز منى شعرة؟ لا تحسب الدموع قد نضبت من عينى.. إنى أسكبها فى بعض الأحيان مدراراً، لا حزنًا؛ بل فرحًا.. إنها تتساقط مع البسمات كالمطر فى شروق الشمس.. كلما ولد لنا فى ميدان الشرف بطل..»(١٤)، إن المشاعر والاتجاهات التى كانت تحكم هذا الشعب قبل المعركة لم تتغير قط، بل انقلبت رأسًا على عقب فذهبت المشاعر التافهة، والاهتمامات الضيقة، لتحل محلها مشاعر أعمق، واهتمامات أرحب؛ هى مشاعر الوطنية؛ والاهتمام بواجباتها، واحتقار كل مشاعر أو اهتمامات أخرى تعطلها.

وهذا نفسه عين مشاعر رجال الجيش، الذين يمثلهم -هنا- الضابط المصاب، الذى يقول للممرضة، وقد وصفته بالبطولة، وتريد أن تريه نموذجًا لها فى «المرآة»:

الضابط: آه.. لا تمزحى!.. (يقصى عنه المرآة) إنك تجرحين شعورى بهذا القول.. ثقى أنى لا أتواضع عندما أؤكد لك أنى لم أر ذلك الذى ترين.. لا أود أن تظنينى رجلاً مجرداً عن حب الزهو.. على النقيض.. لطالما شعرت أنى بطل العالم كله يوم كنت متفوقًا فى لعبة كرة القدم....

اليوم أمشى بهذه القدم بين الألغام، وأقتحم بها الحصون تحت وابل النيران، فما شعرت قط لحظة أنها قدم بطل!.. نعم.. صدقينى إنك لاتعرفين جو المعركة أيتها الآنسة! ولاتدركين تلك اللحظات التى ينسى فيها الجندى الفرق بين الجد واللعب... لاتخطر فى باله فكرة البطولة؛ فهو مشغول عنها وعن غيرها من الأفكار! إنه يفكر فى مواجهة الموت كما لو كان يواجه امرأة خطرة الحسن، بقلب يتأرجح ناراً.. بل إنه لايفكر على الإطلاق.. إنما الذى يفكر هو سلاحه الذى فى يده.... فكأنه يعرف بغريزة مجهولة ماذا يصنع، وماذا ينبغى

أن يصنع؟.. وإننا لندعـه يقـودنا فى خـضم الخطر، دون أن نتـيح له من حب السلامة مقاومًا؛ ننطلق معه، ولانفكر عندئذ فيما سوف يحدث.. (ص١١٣-١١٤).

بهذه الروح ينطلق الجندى فى أرض المعركة، فما أن يتماثل الضابط للشفاء، حتى يعود إلى أرض «بطولته»، التى استبدلها بملعب «كرة القدم»، ويلتفت «قائد السرية» إلى هذا؛ فيقول له: «ما كنت أظن أنى سأراك هنا بهذه السرعة!.. ولا أدرى كيف عدت إلينا هكذا على عجل بعد خروجك من المستشفى» (ص١١٧-١١٨).

غير أن الحقيقة هى أن سؤال القائد كان الغرض منه إثارة مشاعر الضابط ليعرف حقيقة ما جاء به من «القاهرة» وهو يراه يستهين بكل ما يهدده فى أرض المعركة، إذ على الضابط أن يفتح -مع فصيلته- ثغرة من الأسلاك الشائكة حول هذا الحصن المنيع، ولكى يفعلوا ذلك، فعليهم أن يخوضوا حقل ألغام، بل إن صدر الضابط نفسه معرض -فى هذا كله- لرصاص الغادرين، لكن هذا كله لايمس الروح العالية التى يحاور بها الضابط قائده، ويطمئنه بها على سير الأمور.

وقد شجعت هذه الروح القائد على أن يفضى للضابط بحقيقة مشاعره هو الآخر:

قائد السرية: خيل إلى أنى وحدى الذى اكتشفت حقيقتنا المدفونة ككنز، التى كنا نجهل وجودها فى أنفسنا.. إنى لم أعد بعد إلى القاهرة، منذ بدء المعارك.. ولكن، إذا قدر لى عمر وعدت إلى الوطن، فإنى على ثقة من أنى سأكون رجلاً جديداً.. لذلك سألتك الساعة عما رأيت هناك.. هل نحن وحدنا الذين تغيرنا.. أو أن أهل بلادنا حدث لهم كذلك مثل الذى حدث لنا؟... (ص١١٩).

والضابط لايجيب قائده عن السؤال الأخير؛ لأننا عرفنا الإجابة من قبل على لسان الممرضة، ولأن جديداً قد جد يضع هذه الروح التى يبديها الرجال على المحك العملى؛ إذ يرفع جنود العدو راياتهم البيضاء إيذانًا بالاستسلام، تحذر القيادة العليا من الخديعة، ويحذر قائد السرية الضابط منها حتى لقد قال له: «إذا صدقت فراستى، فأنت مقتول..» (ص١٢١)، لكنه يصر على أن يكون هو وحده الذى يذهب إليهم،

فإذا كانت خديعة، فلن يفوزوا إلا بقتيل واحد، وقد كانت الخديعة، وكان الاستشهاد، الذى توجه إليه الضابط طائعًا مختاراً، بعد أن سلم «المشبك» لقائده، وحمله رسالته.

هذه الرسالة، التى يحملها الضابط لإيصالها للممرضة إن هو استشهد، هى دلالة الصراع الآخر -الذى يدور فى نفس الضابط، هذه المرة -إنه الصراع بين الحياة التافهة، التى وصفها كل من الفتاة والضابط معا، ثم القائد نفسه بعد، والتى تكون العواطف فيها ضيقة ومحدودة، والتوجهات السلوكية تافهة، وحياة أخرى تنذر نفسها للمثل العليا، وتنكر فيها الذات، التى تصبح قربانًا لنصر الأمة ومجدها.

لقد تحاب الفتيان، لكنهما لم يشاءا -أبداً- أن يكون هذا الحب عقبة فى سبيل الواجب الأكبر؛ واجب الوطن والأمة؛ فعبر كل منهما عن مشاعره فى أضيق الحدود: انفعالاً فى الخطاب، أو إهداء لهذا «المشبك» الذهبى الذى ربط بينهما، لكنهما -كليهما- آثر أن يذيبا عواطفهما فى عاطفة أكبر، هى عاطفة التضحية فى سبيل الوطن والآخرين، كل منهما فى مجاله، إنها تتركه -فى المستشفى- إلى «غيرك من الجنود.. أو تحسبنى منقطعة لتمريضك وحدك؟».. (ص١١٥)؛ أما هو فلا يعطى نفسه الفرصة للراحة والاستجمام -كما رأينا- ليتجه إلى جبهة القتال مباشرة، وليفدى فصيلته كلها فى المعركة، وبعد أن يترك رسالته التى كشف عن هذا الذوبان الذى حققاه لعاطفتهما الفردية فى هذه العاطفة السامية؛ عاطفة حب الوطن والتضحية فى سبيله:

«..قل لها: لقد كان وعدك أن يرد إليه هذا المشبك فى يوم من الأيام.. وقد بر بوعده.. أما الثمن المرتفع الذى قدره فى نظير الاحتفاظ به هذه اللحظات، فإنه لم يستطع أن يدفع أكثر من.. حياته.. إلى اللقاء.. أو وداعًا» (ص١٢١).

هنا تصبح الفتاة هى الوطن نفسه، أو هى تجسيد له؛ حيث يستحق «الاحتفاظ» -مجرد الاحتفاظ- بأى جزء منه، ولو للحظات، التضحية فى سبيله/سبيلها.

-٤/٥-

فى المسرحية الرابعة -«تقرير قمرى»[١٥]- يتصور الحكيم أن القمر مسكون، وأن وصول الإنسان إلى القمر أثار فضول «القمريين» لمعرفة ما يدور على الأرض؛

فيرسلوا اثنين منهم ليقدما تقريراً عن أهل الأرض وسلوكهم، ينزل «القمريان» ليجدا سياسيًا وعسكريًا يتناقشان حول الشباب ورفضهم سلوك الآباء؛ بالاعتراض على الحرب والدعوة إلى السلام، ويستأذن جندى فى إدخال «الصينى»؛ فنجد أنه عالم اكتشف طريقة لاستخراج «الغذاء والكساء عن غير طريق الزراعة والصناعة التقليدية»، وأنه أجرى تجربة ناجحة «لصنع المأكل والملبس من مواد فى الهواء والماء، بأزهد التكاليف، وبأبسط الوسائل» (مجلس العدل ٦١)، وأنه مسافر إلى بلده ليحقق مشروعه على نطاق واسع، لكن الرجلين يسألانه عن مصير الدول الكبرى: اقتصادياتها، وسياستها، وعسكريتها، ومكانتها..إلخ؛ إن مشروعه -ببساطة!- يدمر كل شيء! فيسأل الصينى -فى سذاجه فيما يبدو-: «ولماذا تصرون على أن تكون هناك دول كبرى ودول صغرى؟!..» (ص٦٣)، إنه على استعداد لتسليمهما المشروع، شرط أن ينفذاه:

القائـد: جميل جداً.. تريد منا أن نأخذ منك القنبلة [يعنى: المشروع] كى نلقيها بأيدينا على رءوسنا..

الصينى: بل على رءوس قليلة عفنة جشعة!..

السياسى: قنبلتك ستدمر تركيب المجتمع كله..

الصينى: المجتمع القديم.. نعم.. ولكن سينبت مجتمع جديد سيجد كل فرد فيه ما يأكل وما يلبس بدون عناء.. وسيعم الرخاء، ويختفى الشقاء..

القائـد: وتختفى الحروب..

الصينى: طبيعى..

القائد: وتنتهى الجيوش

الصينى: فعلاً..(ص٦٤).

إزاء هذا الإصرار لا يجد القائد -انتصاراً لنفسه، وللنظام الذى يمثله- إلا أن يسلم الصينى إلى الجندى الذى يعرف ما ينبغى عمله معه!

وإذ يخرج السياسى والعسكرى، يدخل فتى -هو ابن القائد العسكرى- وفتاة- هى ابنة السياسى- حيث يتهم الفتى الفتاة بالتجسس عليهم؛ لأنها ليست معهم فى الدعوة إلى السلام، لكنها تدافع عن نفسها بأن أباها -السياسى- يناقشها بحرية؛ فيأخذ الفتى فى رسم معالم الصورة البشعة التى يحاول الأبوان أن يقنعا بها هذا الشباب النظيف، والزج به فى حرب قذرة: «لماذا لايكتفون بإقناع مجتمعنا هنا بمزاياه؟.. لماذا يذهبون بنا إلى شعب آخر لنهدم مجتمعه ومذهبه الذى اختاره لنفسه؟..» (ص٦٩).. وهكذا يسير الفتى فى الحاجة حتى يقول لها: «.. إن هذا المجتمع المنحل هو ملك لحفنة من الشركات العظمى وطبقة من رجال المال والأعمال، يستأجرون عقل والدك وبراعته السياسية، وسيف والدى وخبرته الحربية، لحماية مصالحهم وأرباحهم..» (ص٧١) -بطبيعة الحال- على حساب «عرق شعوب أخرى تكدح فى سبيل لقمةٍ، كى تعطى ثرواتها لهذه الشركات..».

وإذ يقنع الفتى الفتاة بقضيته -بل: قضيتهم جميعًا- وأن تنضم إليهم، تسأله عن الطريق؛ فإذا هو طريق الهرب، وتدمير الذات/الانتحار؛ «..حتى لاتقع هذه النفس رهينة عصابة من المجرمين.. من مجتمع مجرم.. يصنع من الشباب أداة حرب قذرة..»، كما يقول الفتى.

الفتاة: ألا يوجد حلٌّ آخر؟..

الفتى: فى مجتمعنا هذا لايوجد سوى هذا..

الفتاة: الانتحار؟!..

الفتى: نعم.. انتحارنا جميعًا.. نحن الشباب.. انتحار مستقبل بأكمله يصنعه مجتمع موبوء.. خير لنا أن نختار بأنفسنا نهايتنا من أن يختاروها لنا فى حروب نقتل لهم فيها الأبرياء..

الفتاة: نعم.. يجب أن يكون لنا على الأقل حق اختيار نهايتنا!..

الفتى: هيا بنا (الفتى والفتاة يذهبان بسرعة..) (ص ٧٩-٨٠).

ويدهش «القمريان»؛ فإذا كان مستقبل هذا المجتمع فى شبابه، وشبابه قد انقلب قنبلة تدمر نفسها؛ فلا أقل من معجزة يمكن أن تصلح الأمور!

مرة أخرى نجد خطين من الصراع متكاملين؛ أحدهما: ذلك الخط الذى نرى فيه ذلك العالم الصينى الشاب، الذى يرى مشكلة بلده، والشعوب الفقيرة كلها؛ مشكلة توفير الحاجات الأساسية للإنسان دون المعاناة والاستغلال المفروضين من الدول «الكبرى» على هذه الشعوب الفقيرة، ويجد الحل فى العلم وتكرسه لحل المشكلة، ثم إتاحة هذا الحل للجميع؛ فيتخلصوا -بهذا- من هذا الاستغلال وهذه المعاناة.

أما الخط الثانى فهو الخط الذى نرى فيه ذلك الفتى -ابن القائد العسكرى- الذى يتمرد على النظام مع الشباب من أمثاله؛ فيمثل الموقف الذى رأيناه فى المسرحية السابقة -«أغنية الموت»، على بعد ما بين المسرحيتين- الذى يقف فيه الفرد، الشاب، الواعى، ممثل المستقبل، فى مواجهة الجماعة بأنانيتها، وتخلفها، وسطوة الماضى وما هو قائم فعلاً، على فكرها وسلوكها.

ولكن، وعلى الرغم من انتصار الجهل والتخلف فى «أغنية الموت» بقتل الشيخ علوان، فإن الشعور بالأمل لايموت معه؛ لأن الطريق الذى اختاره عصى على الإغلاق، وهذا ما يجعل الشيخ علوان أقرب إلى العالم الصينى منه إلى ذلك الفتى الذى يختار -فى النهاية- الانتحار، متصوراً أنه بتدمير نفسه -وحتى عشرات معه- يمكن أن يدمر النظام.

ومع هذا، فلابد من القول إنها نهاية طبيعية، وكأن الحكيم يقول إن هذا النظام -بهذا الفساد والتفسخ كله- لايمكن أن ينتج إلا هذا الوعى الناقص أو المغلوط؛ وعى التمرد، لا الثورة الحقيقية التى يمكن أن تصحح لهذا المجتمع مسيرته وتنقذه من نفسه، أما الوعى الحقيقى المغير، الثائر ثورة حقيقية على هذا النظام الفاسد، فيأتى من خارجه، وبالتحديد من مناطق المعاناة والألم فى العالم!

-٦-

ثمة مسرحيات أخرى جادة، ينتهى بعضها بالموت أو الجنون، لكنه أقرب إلى ما يمكن أن نسميه بـ«المأساة الساخرة»، التى تنتهى إلى «ابتسامة حزينة»، أو أسى مغلف بابتسامة مرحها مبتور!

-١/٦-

ففى مسرحية «دقت الساعة» (١٩٥٠) نجد رجلاً فى الخامسة والخمسين من عمره على فراش المرض، هو محمود، وبجانبه زوجته حميدة، يسأل الزوج زوجته إن

كانت تسمع النباح الغريب للكلب بالخارج؛ «لقد رأى ولاشك «عزرائيل» يقترب.. آتيًا الآن إلى بيتنا!.. إن الكلاب -كما يقال- ترى «عزرائيل»!.. وهى عندما تراه تنبح مثل هذا النباح!.. إنك طبعًا تعرفين ذلك؟!..»[١٦]، لكن الزوجة -التى لم تسمع شيئًا!- تحاول التخفيف عن زوجها: «كثيرون مرضى بالقلب، ويعيشون مع ذلك إلى السبعين والثمانين!..». وتطمئنه بأن الطبيب قادم حالاً ليؤكد له أن صحته على ما يرام، وهى تعرف أنه لايحب الطبيب؛ «أمن أجل أن تثبتوا غلاء صحتى، يجب أن تدفعوا نقوداً لرجل آخر.. تسمونه الطبيب؟..»، ولأنه فحصه يوماً وقال إنه سيموت فى ظرف أسبوع، وعاش عشر سنوات! أما اليوم فسيقول إنه سيعيش عشر سنوات، لكنه سيموت بعد عشر دقائق! ويطمئن محمود حميدة أنه سيترك لها «حمادة»، ابنهما الذى يدرس فى الجامعة، ولن يتخرج قبل عامين.

وهكذا يدور الحديث بينهما حتى يستأذن الخادم لرجل يقول إنه «المحصل» يريد أن يقابل محمود لأمرٍ خاص، ويدخل «المحصل» مقتحمًا، بالرغم من اعتراضات حميدة بمرض محمود، وأنهم سددوا كل المستحق عليهم؛ فيقول إنه يريد «البك» فى مسألة خصوصية: فيستأذن الزوج زوجته أن تتركهما وحدهما، لقد فهم محمود أن الأمر يتعلق بزوجته الأخرى -التى لاتعرف بأمرها حميدة- لكن «المحصل» يندهش من سؤال محمود عنها؛ فهو قد جاء لأن «عداد النور به خلل، ولن يسجل شيئًا بعد اليوم.. ولابد من قطع التيار!..» (ص٧٣٨)، وحين يعرض محمود على «المحصل» فنجانًا من القهوة، يعتذر لأنه شرب ثلاثة فناجين عند طبيب صديق، تربطه به «علاقة عمل»، ثم يسأل عن الساعة، ويدافع عن «الموت»، الذى يقوم بعمله دائبًا، وتحت كل الظروف، دون أن يستطيع -أبداً- أن يتقدم عن موعده أو يتأخر؛ «فهو قد حدد لك الرابعة.. فما إن تدق الساعة الرابعة حتى يحصل!..» (ص٧٤٠).

يفهم محمود أن هذا الواقف أمامه، ينفث دخان «سيجارته»! ما هو إلا الموت نفسه، وأن موعد «قطع النور» هو الرابعة تمامًا؛ فينادى زوجته، ويفضى لها بسر زواجه من أرملة مخدومه «رجب أفندى» بدافع الإنسانية وحدها، وأنه حين باع «محله» فى الغورية، اشترى بثمنه عمارة صغيرة كتبها باسمها؛ حتى لاتقاسمها وابنها الميراث.

ويدخل الطبيب، فيفاجأ بوجود «المحصل»، ثم يفحص محمود ويؤكد أنه بكامل الصحة والعافية، وأن الرقاد فى الفراش قد يضره ولاينفعه، وأنه يضمن قلبه لا أقل من عشر سنوات!

ويسخر محمود من الطبيب، ويقول «المحصل»: «يدهشنى أنك لاتضحك من هذا الكلام!..»؛ فيجيبه فى هدوء: «لم يعد يضحكنى!» (ص٧٤٦)، ويحتج الطبيب على مشاركة «المحصل» فى السخرية منه، قائلا: «أتقسم أنك لم تخطئ مرة فى حسبة، أو تحصيل، أو قراءة عداد ؟!»؛ فيجيبه أن هذا غير ممكن، وهو ما يؤكده محمود أيضًا.

فى هذه اللحظة تسمع أصوات صياح، ويدخل الخادم مهرولا ليخبرهم أن «حمادة» حين سمع بمرض والده قفز على السلم فسقط، وتحطم رأسه حين اصطدم بالرخام! يراجع «المحصل» أوراقه فإذا «حمادة» هو محمود عبدالجواد؛ أى أن المقصود هو الابن وليس الأب! فيقدم اعتذاره، ويواسى الأب الذى أفضى بسره إلى زوجته، مع أن عمره ما يزال طويلا، ويخرج ليمارس عمله ويقطع النور!

وكأن الحكيم أراد -فى هذه المسرحية- تأمل فكرة الموت، وخوف الناس منه، وما ينشأ عن هذا الخوف من ارتباك ومفارقات؛ قد يستدعى بعضها الابتسام، لكن بعضها الآخر لا يمكن أن تنزع عنه مأساويته.

إن الحكيم يصور الموت فى صورة موظف بسيط يعانى من مهام وظيفته الثقيلة، التى تجعل الناس كلهم يكرهونه، مع أنه مجرد منفذ لما هو مكلف به!

وفى سبيل تأكيد هذه الصورة «العادية»، بل «الكاريكاتورية» للموت، يجعله الحكيم «محصلا» يحمل حقيبته، وفيها أوراقه التى تحدد له «خط سيره»! وهو يدخن، بل ويخطئ بسبب كثرة العمل وإرهاق النظر!

وليست هذه الصورة للموت وحدها هى داعية الابتسام فى المسرحية، لكن -كذلك- ملاحقته لذلك الطبيب الشاب حيثما حل، ثم ذلك الاعتراف من الزوج لزوجته بالزواج من أخرى، وقد تبين أن «المحصل» جاءه خطأ، مع أنه قال للمحصل قبل

لحظات: «وهل أنا مجنون؟!.. والله لو كان فى عمرى ساعة لما أخبرتها.. ولكن عمرى الآن يقدر بالدقائق والثوانى.. وهذا ما شجعنى على مواجهتها بهذا السر!..» (ص ٧٤٣-٧٤٤).

ومع هذا كله، تبقى أسباب المأساة موجودة، فى انتقال الطلب من الأب إلى الابن؛ فهو ابن شاب، وحيد، لأبوين قد بلغا عمراً لايستطيعان فيه الإنجاب، وبخاصة أن الزوجة الأخرى للأب لم تنجب بدورها!

والمسرحية لاتنتهى إلى المأساة فجأة، لكنها تمهد لها طويلا فى الحقيقة، فالمتلقى يتعرف إلى «حمادة» من كلام أبويه عنه -وإن لم يره أبداً- فى بداية المسرحية: عن رجولته وخلقه وذكائه واجتهاده، وما ينتظره من مستقبل باسم، وحبه لأبويه، أما يعلقه أبوه عليه من آمال فى رعاية أمه بعد موته، وحب أبيه له، حتى إنه هو الذى لم يضعف فى مواجهة الموت نفسه لايريد أن يرى دموع ابنه، حتى لايضعف!

ومن جهة أخرى، فمنذ أن يسمع الأب نباح الكلب -الذى يقطع كلام الأبوين عن «حمادة»، ويذكر الأب بالموت، ثم يدخل «المحصل»، ويتعرف الأب عليه، بعد أن دار حوارهما كله عن الموت، والمتلقى «يرى» نذر المأساة لائحة فى الأفق، بل محددة الموعد، لكن بمن تنزل؟ إنه ينتظر، فى شوق، أن يأتى الطبيب.

وحضور الطبيب يلعب دورين فى وقت واحد؛ فهو -من جهة- يؤكد نذر المأساة من خلال هذه المقابلة بينه وبين «المحصل» الذى يصيح الطبيب حين يراه:

الطبيب: (بدهشة) أنت هنا؟!... ماذا تصنع هنا أيضًا؟!

المحصل: (باسمًا) فى انتظارك!

محمود: (للطبيب) أتعرفه؟.. (مشيراً إلى المحصل).

الطبيب: كيف لا أعرفه؟... المعرفة القديمة... منذ أكثر من سبع سنوات!.. نعم.. منذ أن تخرجت.. وفتحت عيادة.. جاءنى فى يوم لتحصيل اشتراك النور.. ويبدو أنه استخف ظل العيادة أو ظلى؛ فمنذ ذلك الحين وأنا لا أخطو خطوة إلا وأراه فى وجهى.. (ص٧٤٤).

فـالمأسـاة -إذن- واقـعة لا مـحالـة، بسبب وجـود الطبـيب نفـسـه، مع المحـصل، بطبـيـعـة الحـال، لكـن الطبـيـب يظل طـوال الوقت عـلى إصـراره عـلى أن المريض لـيس مريضًا، ولا خطر عليه على الإطلاق، بل الخطر، كل الخطر، فى الاستسلام لوهم المرض نفسه! وهو مـا يعزز فكرة أن المأساة واقعة، لكن فى اتجاه مختلف عن اتجاه الأب، ولأن الأم كانت مـستبعدة طوال الوقت؛ فلايبقى إلا «حـمادة» مع مفاجأة صغيـرة، هى أن اسمه كاسم أبيه: محمود! (وإن كان هذا لايبرر -بطبيعة الحال- الادعاء على الموت بالغفلة أو السهو، الذى كان يمكن أن يقع، لولا أن الله سلم!).

-٢/٦-

يعـود الحكيم -مـرة أخرى- إلي الموت- أو إلى تجـسـيده، فى الحـقـيـقـة- فى مسرحيـة «بيت النمل»؛ ليرفع عنه -من جديد- هالات الرهبة، بل الرعب، التى تحيط به، لكن فى صورة أخرى مختلفة عن هذا التجسيد الخشن الذى قـامت عليـه مسرحيـة «دقت الساعة».

تتناول المسرحـيـة مـا يعـتـقده النـاس من أن نسـاء الجن (الجنيـات) يخطفن من يروقـهن من البشر؛ ليعـيش معـهن فى عـالمهن؛ فإن عـاد، عاد مسلوب العقل، وإلا فـلا عودة له على الإطلاق!

والشـاب الذى نراه فى المسرحيـة مريضًـا يعـوده الطبيب، ويوصى بعـلاج لقلبـه، معذب- فى الحقيقة- بلقاء من هذا النوع، إذ أحبته جنية، وتحاول إقناعه بأن يخلع عنه «هذا الرداء»/الجسد، الذى يقيـد حريتـه وقدرته على الانطلاق فى آفـاق الكون الرحب، وبعد مناقشـة مستفيضة تستطيع الجنية أن تقنعـه؛ فيـخلع «رداءه/جسده وينطلق معـها ساخراً من الأرض كلها، التى تبدو أمامه الآن، كأنها «ثقب نملة»! تاركًا والديه يولولان على ابنهما الذى مات!

الحكيم يتأمل -هنا- مكان الإنسان من الكون؛ هذا الكون الواسع الشاسع الذى لا يمكن أن تحـيط به القـدرات الإنسـانيـة المحـدودة، بل المسـجـونة فـى سجن الجـسـد والعقل، إن غرور الإنسان وكبرياءه يصور أن له أنه الوحيد فى هذا الكون، مع أن أدنى تأمل فـى الكون من حـوله، لا بد أن يقـوده إلى هذه الفكرة البـسـيطة التـى تنبـه الجنيـة الشاب إليها:

الجنيـة: إنكم تنسـون أن الله لم يخلق شيـئًا عـبثًا.. إن المسافـات الجنونيـة بالنسبة إلى النمل فى هذا البيت، طبيعية بالنسبة إليك أيها الإنسان.. كذلك المسافات الضوئية التى لا يتصورها تركيبك هى مسافات طبيعية بالنسبة إلى كائنات أرقى، لا تراها عينك، ولا يتخيلها عقلك..

الشاب: (يفكر قليلاً) معقول.. إن الخليقة الإلهية لا يمكن أن يكون فيـها حشـو أو لغو.. هى هندسة دقيقة، كاملة، لا فضـول فيـها.. وما دام فى الكون أبعـاد لايستطيع الإنسـان أن يبلغها بتركيبه أو بإدراكه، فلابد أن تكون هناك كائنات خلقت لهذه الأبعاد!.. (مسرح المجتمع-٣٥٤).

وإذا كـان الشـاب قد اقتنع بهذه الفكرة فهى، -كـذلك- تغـريه بعـالمها: عـالم الحرية، و"التنزه بين الكواكب البعيدة والمجرات السحيقة"، والدخول فى أى مكان دون عائق.. إلخ، عـالم تصبح فيـه الكرة الأرضيـة بأسرها أشبه بفقاعة صابون، لا يهتم بأمورها- من بين هذه المخلوقـات الراقيـة- إلا الشـواذ، إنهـا تضمن له عـالمًا من العجب الذى لا ينقطع، ثم تجذبه من يديه لتقضى على تردده ويذهب معها، فيفعل.

وما أن يفعل حتى تصيبـه الدهشـة من هذا "الرداء"/ الجسد الملقى، وإن كـان يعرفه! لكن دهشته الأعظم تكون ممن يرضـى أن يعيش حياته فى هذا " المكان الضيق": الفراش، والحجرة، والبيت، ثم الكرة الأرضيـة كلهـا! فيقول :"أحس أنى اختنق هنا.. إلى الفضـاء.. هلمى بنا إلى الفضـاء. . حيث حياتنـا الطبيعية.. أى فكرة طرات عليك فـجـعـلتك تحـبـسـيننى فى هذا الكوب.. لكأنـك تحـشـريننى حـشـراً فى نثب نملة..."(ص٣٦٠).

الموت هنا، وكـمـا واضـح، ليس فناء ولا حـتى "اغـتـيـالاً" قـسـريًا يتـعـرض له الإنسـان، بل هو"انتقـال " لطيف من عـالم إلى عـالم، عـالم الضيق والضـرورات والمادة، إلى عـالم الرحابة والحرية والروح، كما رأينا، وهو عالم يصبح فيه سلوك الإنسان المعتاد فى حياته الدنيا غريبًا وغير مفهـوم، بقدر ما يكون عالم الروح غريبًا بالنسبة للإنسان العـادى، إن عـويل الوالدين على "مـوت" ابنهـمـا الشـاب يقـابل منه بالاسـتـنكار والتعـجب:

الشاب: (للجنية) بكاؤهما هذا لا معنى له..

الجنية: عندك حق الآن!..

الشاب: لو كانا يدركان..

الجنية: كيف يستطيعان أن يدركا؟..

الشاب: لماذا لا نحاول أن نفهمها؟

الجنية: نفهمهما ماذا؟.. إنهما لن يفهما..

الشاب: لو قلت لهما إنى حى..

الجنية: يفران منك ذعراً..

الشاب: (يهم التقدم نحو أهله) فلأحاول..

الجنية: (تمسك به) لا تقلب الحزن عليك مهزلة!

الشاب: ماذا نصنع إذن؟..

الجنية: لاشيء .. قلت لك مامن شيء عسير علينا مثل إفهام البشر ما نريد.. إن طبائعهم الآدمية تقف بيننا وبينهم كأنها حيطان لا تشق ولا تقتحم!..

الشاب: فلندعهم إذن وشأنهم... هلمى بنا!.. (ص٣٦١).

إن المسرحية تبدأ بابتسامة لطيفة مع هذا الموقف، الذى تريد به الجنية- من جهة- أن تثبت وجودها، وتثبت للشاب- من جهة أخرى- ضيق الأفق الإنسانى المحدود بقدراته العقلية ومشاهداته المادية؛ حيث تضع قلم الطبيب فى جيب الأب، ونظارة فى جيب الطبيب؛ فينسب الطبيب ما فعله هو إلى إرهاقه الشديد فى العمل، وما فعله الأب إلى السن التى تضعف الذاكرة وتكثر السهو.

لكن هذه الابتسامة لاتلبث أن تغيض، بخروج الطبيب، ثم الأم والأب، من حجرة الشاب، فتظهر "الجنية" للشاب المرتعد الخائف؛ ليبدأ حوارهما الطويل، فى محاول إقناعه بأن يترك جسده وينطلق معها!

إن الشاب موزع النفس؛ هنا بين رغبته فى الإقناع العقلى، وإغراءات التجربة وصاحبتها، إنه يقول لها، وهى تسأله عن إعجابه بصوتها وحديثها:"أنت مثال من الجمال طالما حلمت بمثله.. إنى لا أسأم أبداً متعة النظر إلى حسنك.. وصوتك نغم حلو لا أمل سماعه، وحديثك عذب.. كل شىء فيك بديع .. بديع .." (ص٣٥١)، لكنه- فى الوقت نفسه- محكوم بقدرته الإنسانية على المعرفة والفهم؛ فهو مرتعد خائف من "المجهول" الذى يواجهه؛ إنه يقول لها:".. أخبرينى عن حياتكم أنتم.. إذا عرفت حقيقتك فربما.." ثم يقول لها أيضًا:" نعم ... جهلى بك هو الذى يخيفنى منك .. وخوفى منك هو الذى يطردك بعيداً عن قلبى.. اكشفى لعقلى عن حقيقتك كلها.. إذا أدرك عقلى كيف تعيشين وتتحركين وتتصرفين؛ فإن الطريق إلى قلبى، بعدئذ، سهل ميسور.." (ص٣٥٢).

وإذا كان الحوار الذى يدور بين الشاب والجنية ينتهى إلى اقتناع الشاب بالعرض المتاح له؛ فهو- بإتخاذ قراره- يصنع لنفسه خلاصًا/ فرحًا (وللمتلقى تنفيسًا، بطبيعة الحال..!)، لكنه يخلف لوالديه مأساة؛ فهو فى الوضع نفسه الذى رأيناه من قبل: ولد وحيد فى سن الشباب، آمال والديه معلقة به، ووالداه فى سن لاتتيح لهما أن يعوِّضنا الضائع بموت ابنهما، غير أن المسرحية تصور المأساة وتجسدها، لكنها لاتلح عليها، إذ يدور حوار من ستة أسطر بين الأبوين، يكشفان فيه عن موت ابنهما، ويبقيان ينتحبان فوق جثمانه، دون أن يخرجا من المشهد، لكن وضعهما ينتقل إلى خلفية الصورة- ومن ثم الاهتمام- لتكون المقدّمة للشاب، الذى ماتزال فى نفسه- فيما يبدو- بقية من "عطف" إنسانى، والجنية التى تنهره عن مخاطبتهما؛ لأنهما لن يفهما ما يقول، فتتحول مأساة موته إلى مهزلة!

مرة أخرى نقف أمام تأمل من تأملات توفيق الحكيم فى الحياة من حوله؛ لا الحياة فى شكلها اليومى الصاخب، لكن فى الحياة وحكمتها العليا، إن «الحياة» والموت -فى هذه المسرحية- يدوران على مساحة الكون كله، وليس على الكرة الأرضية وحدها؛ حياة على كون واسع شاسع لابد أن تكون له كائناته التى تستطيع التنقل فيه فى الزمن المسير لها، كما أن على الأرض -مع الإنسان- كائنات دقيقة (والمثل فى المسرحية هو النمل) لا تستطيع أن تفعل ما يفعله الإنسان؛ لأن قدراتها محدودة،

وإدراكها محدود، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالإنسان ليس ذلك الرداء الذى يرتديه من الخارج/الجسد، الذى يحكمه العقل بقدراته المحدودة، أو ليس هو فحسب، بل إنه يملك طاقات عجيبة تنطلق بمجرد تخلصه من ذلك السجن الضيق؛ سجن الجسد، وهو الانطلاق/التحرر الذى يطلق عليه البشر: الموت، وما هو إلا «انتقال» من نوع من أنواع الخلق إلى نوع آخر، ومن ثم، انطلاق من ذلك العالم المحدود الضيق/عالم الأرض، إلى عالم آخر روحى لايجد فيه «الإنسان»/ ذلك الكائن الجديد حدود؛ فينطلق حيث يشاء فى الكون الواسع الرحيب.

وطبيعي -فى مثل هذا العمل- أن يغلب على الحوار- أحيانًا- هذا الخطاب العلمى والفلسفى« الذى يشكل الحجاج الأساسى الذى تستند إليه الجنية فى إقناع الشاب (ص٣٥٣- ٣٥٥)، لكنها لاتلبث أن تتخلى عنه إلى خطاب آخر، عاطفى، تسعى به إلى إغراء الشاب إلى تجربة ذلك العالم الغريب الذى جاءت منه وستعود به إليه؛ فتنجح.

-٣/٦-

ونجد -فى هذا السياق نفسه- مسرحية «نهر الجنون»، التى يجسد فيها الحكيم حكاية شعبية عن ملك يرى فيما يرى النائم أن أفاعى سوداء هبطت من السماء وصبت سمها فى النهر الذى تشرب منه مملكته، وسمع هاتفًا يصيح به: «حذار أن تشرب بعد الآن من نهر الجنون».

توقف الملك عن شرب الماء، وتابعه وزيره، لكن الآخرين جميعًا -كبير الكهان وكبير الأطباء، بل الملكة نفسها -شربوا من النهر؛ وأصبحت نظرة كل فريق من الفريقين- الشاربين وغير الشاربين- نظرة الشفقة والعطف إلى الآخرين؛ فالملك يقول عن الملكة: «يحزننى أن يذهب مثل عقلها الراجح، ويخبو هذا الذهن اللامع فى سماء هذه المملكة!!..»[١٧]، ويذهل حين يسمع أن كبير الأطباء قد شرب هو الآخر: «لقد كان نابغة زمانه.. أية خسارة أن يصاب مثل هذا الرجل بالجنون؟!..» (ص٧١٢)، وتكتمل أمامه الكارثة حين يعرف أن كبير الكهان كذلك قد شرب من النهر: «هذا ولاريب ما يسمى بالخطب الجلل!.. حتى كبير الكهان أصيب بالجنون، وهو أحسن الناس رأيًا،

وأبعدهم نظراً، وأثبتهم إيمانًا، وأطهرهم قلبًا، وأدناهم إلى السماء؟!..» (نفسه)، ولايجد الملك ما يفعله إزاء هذه الكارثة إلا أن يصحب وزيره إلى معبد القصر، عل السماء -التى استثنتهما، وحفظت عليهما نعمة العقل- أن تستجيب دعاءهما بأن يرد على الملكة والناس عقولهم!

وليست الملكة بأقل شفقة وعطفًا على زوجها منه عليها؛ فهى تسأل كبير الأطباء أن يبحث عن دواء، وكبير الكهان أن يستنزل من السماء معجزة، لكنهما عاجزان -أمام الكارثة- عن فعل شيء، وإذ تذكر الملكة لكبير الكهان أن الملك لم يعد يشرب إلا نبيذ الكروم، يقول كبير الأطباء إن الإدمان هو الذى أثر على عقله؛ فتعد الملكة أن تمنعه من الخمر، وأن تسقيه من ماء النهر! ثم توصيهما بكتمان الأمر عن الناس، وتصرفهما للانفراد بالملك.

وإذ تنفرد الملكة بالملك يتلطف كل منهما بالآخر بما فيه، وتطمئنه الملكة أنهم قد وجدوا الدواء؛ فيسعد الملك ويسألها عنه؛ فتقول له: «...ينبغى لك أن تصغى لما أقول، وأن تعمل بما أنصح لك به!.. يجب عليك أن تقلع من فورك عن شرب النبيذ، وأن تشرب من ماء النهر!..» (ص٧١٦)؛ فيصدم الملك، ويعود إلى يأسه وحزنه، وينادى وزيره.

يسرع الوزير إلى الملك بخبر جديد «هائل»؛ إذ إن «المجانين» فى الخارج يزعمون أنهم هم العقلاء، وأن الملك والوزير هما المصابان! ولايزيد هذا الخبر الملك إلا حزنًا، وحسرة، وشفقة على هذا الشعب الذى فقد عقله، والأدهى أنهم لايشعرون بهذا!

غير أن الوزير يحزم أمره أخيراً، ويواجه الملك، قائلاً:

الوزير: مولاى! إنى.. أريد أن أقول شيئًا!..

الملك: (فى خوف) تقول ماذا ؟

الوزير: إنى كدت أرى..

الملك: (فى خوف) ترى ماذا ؟!..

الوزير: إنهم.. كل شيء..

الملك: من هم؟!..

الوزير: الناس.. المجانين.. إنهم يرموننا بالجنون، يتهامسون علينا، ويتآمرون بنا.. ومهما يكن من أمرهم وأمر عقلهم، فإن الغلبة لهم، بل إنهم هم وحدهم الذين يملكون الفصل بين العقل والجنون؛ لأنهم هم البحر، وما نحن معًا إلا حبتان من رمل.. أتسمع منى نصحًا يا مولاى؟!..

الملك: أعرف ماذا تريد أن تقول!..

الوزير: نعم.. هلم نصنع مثلهم، ونشرب من ماء النهر! (ص ٧١٧-٧١٨).

لايستسلم الملك بسهولة -بطبيعة الحال- فيتهم وزيره بأنه قد شرب! لكن الرجل يؤكد له أنه لم يفعل، ويأخذ فى سوق الحجج لإقناع الملك: «نور العقل؟!.. ما قيمة نور العقل فى مملكة من المجانين؟!..» (ص٧١٨)، و«أنت قلتها الساعة يا مولاى: إن المجنون لايشعر أنه مجنون!!»، و«إن شهادة مجنون لمجنون لاتعنى شيئًا!..» و«الحق والعقل والفضيلة، كلها، أصبحت ملكًا لهؤلاء الناس أيضًا.. هم وحدهم أصحابها الآن..» (ص٧١٩)، و«أجل يا مولاى.. وإنه لمن الخير لك أن تعيش مع الملكة والناس فى تفاهم وصفاء، ولو منحت عقلك من أجل هذا ثمنًا!..» (ص٧٢٠)، وقد اقتنع الملك فعلاً بتعقيد الموقف الذى هما فيه؛ فقال لصاحبه: «إذن فمن الجنون ألا أختار الجنون؟.... بل إنه لمن العقل أن أوثر الجنون (نفسه)» ثم يشربان!

الصراع هنا ليس صراعًا تقليديًا بين العاطفة والواجب، كما نعرف فى المأساة الكلاسكية، ولا هو صراع مع القدر، كما فى المسرح اليونانى القديم، لكنه صراع بين الإيمان والاقتناع الشخصى، الذاتى، وإيمان العامة واقتناعهم، وهو صراع يذكرنا -على الفور- بالصراع فى المسرحيتين اللتين وقفنا عندهما آنفًا -«أغنية الموت» و«تقرير قمرى»- واللتين صورتا صراع الإيمان الواعى- الثائر أو المتمرد- مع مسلمات «القبيلة» أو الجماعة، وهو الصراع الذى يدفع فيه المؤمن حياته -قسراً أو اختياراً- ثمنًا للدفاع عما يؤمن به.

الملك -فى هذه المسرحية- يقف الموقف نفسه، فى مواجهة المحيطين به جميعًا، وآخرهم الوزير، الذى انتهى إلى أن يكون الصوت المعبر عن «الجماعة»، فى داخل القصر وخارجه، وعندها يجد الملك نفسه وحيداً فى مواجهة الجماعة، مخيراً بين: مُلكه ومَلكته (وثمنهما أن يشرب من النهر)، أو أن يتهمه الناس -بما فيهم الملكة والحاشية، وربما الوزير كذلك!- بالجنون؛ فيفقد الأهلية لكل شىء.

لايمكن إنكار أن الملك قاوم، لكنه استسلم فى النهاية، علي أية حال، وقبل أن يكون «فرداً فى الجماعة»، خاضعًا لتهديداتها، ولم يَثُر، أو حتى يتمرد على المصير الذى حدد له، بل سيق إليه سوقًا؛ فلم يكن كبطلى مسرحيتيه اللتين أشرنا إليهما، قوة إيمان وصلابة نفس، فى مواجهة التيار الذى يريد أن يجرفه.

لكن ربما كان من المفيد أن نذكر أن هذه المسرحية أسبق من المسرحيتين السابقتين كتابة (١٩٣٥)، وهو تاريخ ذو دلالة فى حياة الحكيم الشخصية؛ إذ كان يعمل -آنئذ- بالنيابة، على غير الشخصية، بل تنفيذ لرغبات أبيه، وكان الحكيم قد تمرد على هذه الرغبة فى رحلته إلى فرنسا -كما أشرنا فى البداية- لكنه لم يستطع ذلك بعد أن عاد، فهل الملك -فى المسرحية- هو الحكيم نفسه فى الحياة؟ أكبر الظن هذا!

ولنلاحظ -كذلك- أن الحكيم يضع الملك (والمتلقى معه!) فى صراع عجيب؛ فكفتا الميزان فيه متعادلتان تمامًا، فالمتلقى لايعرف من دلائل جنون أى من الطرفين إلا إدعاء الطرف الآخر عليه، وما يبديه نحوه من العطف والشفقة جراء ما حدث له! هذا من جهة، ومن ناحية أخرى، فالحجة التى يستند إليها الملك -الحلم- حجة ضعيفة، بل واهية، حتى ليمكن القول إنه هو نفسه الذى خلق هذه البلبلة، وأشاع هذا الوهم! وهذا كله ليبقى للملك ووزيره خط الرجعة مفتوحًا؛ ليشربا -فى النهاية- من نهر الجنون!

-٤/٦-

ليست هذه المسرحيات، التى وقفنا عندها حتى الآن، وحدها، هى المسرحيات الجادة فى مسرحيات الحكيم ذات الفصل الواحد، إذ نجد فى مجموعتيه الكبيرتين- «مسرح المجتمع» و«المسرح المنوع»- لونا آخر من المسرحية الجادة، التى تنتهى نهاية يمكن وصفها بالتعبير الشائع: «يبقى الحال على ما هو عليه!»، مع كونه حالاً أقرب

إلى المأساوية، مثل استمرار الحروب التى تخدم المصالح الفردية والدولية الضيقة على حساب الدول الأخرى الضعيفة والفقيرة فى العالم، وهى مسرحيات يغلب عليها الطابع الفكرى التأملى، كما نرى فى مسرحيات: «صلاة الملائكة» (١٩٤١)، و«لاتبحثى عن الحقيقة» (١٩٤٧)، و«بين الحرب والسلام» (١٩٥١)، و«الشيطان فى خطر» (١٩٥١).

ويمكن أن نضم إلى هذه المجموعة ذات الطابع الفكرى التأملى، مسرحية «المخرج»، وإن كان موضوعها مختلفا تماما عن موضوعات المسرحيات السابقة؛ إذ هى تأمل فى فكرة وجود الله، وكيف أن البرهان على وجوده يمكن أن يكون فى الفعاليات الإنسانية نفسها، فبقدر دلالة «الشريط السينمائى» على وجود «المخرج» وفكره وإبداعه وراءه، يكون الوجود الإنسانى وفعالياته الإبداعية المختلفة دليلاً دامغًا على وجود الله -تعالى- نفسه وراء هذا الوجود.

-٦/٥-

وأخيراً، فثمة مجموعة أخرى من هذه المسرحيات الجادة التى تقوم -فى الأساس- على الموضوعات الاجتماعية، يتناول فيها الحكيم عدداً من القضايا الاجتماعية التى كانت مطروحة على الساحة الاجتماعية والسياسية فى المجتمع المصرى فى الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن.

من هذه القضايا نجد قضية تحرير المرأة -التى سبق أن تعرض لها فى مسرحيتين طلب إليه خصيصًا أن يكتبها، هما: «جنسنا اللطيف» (١٩٣٥)، و«حديث صحفى» (١٩٣٨)، فهو يصور -فى مسرحية «النائبة المحترمة»- نائبة فى البرلمان محاصرة فى البيت- بابنها المريض، وزوجها المتطلع إلى الاستفادة من وضعها السياسى، وفى الخارج من الحكومة، التى تريد أن تحارب بها المعارضة- على غير ما هى مؤمنة به- مع التلويح بإفادة زوجها فى وضعه الوظيفى، فتضطر -تخلصًا من هذه الضغوط كلها، واحتفاظًا بمبادئها فى الوقت نفسه- إلى التضحية بالنيابة، والتفرغ لبيتها وابنها، والتخلص -من ثم- من ضغوط زوجها والحكومة معًا!

وفى مسرحية «الرجل الذى صمد» تقع تلك الضغوط نفسها على نائب كان قاضيًا، وظل طوال نيابته، كما كان أيام عمله بالقضاء، نزيهًا، ولاسبيل إلى اختراق ذمته، مع شدة الضغوط التى تقع عليه. ففى البيت، نجد زوجته التى تكلمه فى أمر ابنته التى يجدون عسراً فى تجهيزها للزواج؛ فيطمئنها إلى أنه يستبدل مبلغًا من معاش تقاعده ليجهزها به، ولاتنجح الزوجة فى ثنيه عن هذه الخطة التى ستضيق عليهم فى المستقبل، فى الوقت الذى يزوره نائب آخر، كان زميلاً له فى القضاء، يساومه على الذهاب معه -مجرد الذهاب- إلى وزير المالية ليوافق له على إذن بتصدير كمية من الزيت والأرز، نظير عمولة خمسة آلاف جنيه، يرفعها إلى عشرة حين يرفض النائب، لكنه يصر على الإباء، ولم يكن هذا العرض لشرائه هو الوحيد، فالحكومة نفسها تعرض عليه عضوية مجلس إدارة شركة مكافأتها السنوية ثمانية آلاف جنيه، فيرفض من جديد! فيغرون به الصحافة التى تنشر خبر ترشيحه وخبر اعتذاره، معللة اعتذاره بالمناورة والمساومة! لكن هذا كله لايفت فى عضد الرجل الذى يصر على الصمود، ولو كان وحده فى ساحة المعركة!

وترسم مسرحية «الجياع» صورة صارخة للمجتمع وما ينتشر فيه من البؤس والجوع فى أوساط السواد الأعظم من الناس، فى الوقت الذى تستمتع فيه طبقة محدودة بحياة تفوق الوصف؛ جناحاها: السفه والبذخ فى الإنفاق، ثم الانحلال الخلقى البشع بين أفرادها!

فالمسرحية تصور «عزت»، الذى يعد مائدة حافلة لاستقبال «شوشو»، التى تخون زوجها معه. لكنه يعرف مصادفة، وقد تأخرت عليه، أنها خرجت من حيث كانت مع زوجها لتلحق بصديق آخر غير عزت، الذى يغضب غضبًا شديداً؛ فيستدعى أحد الصبية الذين يبيعون «اليانصيب» فى الشارع ليأكل الصعام، ثم ليحمل ما تبقى معه إلى رفاقه الجياع، ويخرج مع الطفل يشيعه حتى لايتهمه أحد بسرقة ما يحمل!

ويتناول الحكيم فى مسرحية «نحو حياة أفضل» (١٩٥٥) قضية الإصلاح الزراعى وتوزيع الأرض على الفلاحين، وكان رأى الحكيم أن الإصلاح الحقيقى لحال الفلاح لا يأتى عن طريق ثروة مفاجئة تنزل عليه، بل يكون ذلك بإصلاح نفوسهم،

تعليمًا وتنويراً؛ حتى لاتنقلب الثروة، التى لم تأت نتيجة جهد وتعب، إلى نقمة تفسد حياة الفلاح بدلاً من إصلاحها[١٨].

وهكذا، فإن مسرحية الفصل الواحد عند الحكيم -وإن لم نتناول إلا جانبًا واحداً من إنتاجه فيها، هو المسرحية الجادة- كانت بابًا فتحه ليتيح للأدب المسرحى العربى فنًا جديداً، من جهة، وليحمل عنه كثيراً من هموم الفنون المسرحية التى عالجها، والقضايا -الاجتماعية والإنسانية- التى طرحها، من جهة أخرى، فى الوقت الذى حملت فيه هذه المجموعة من المسرحيات كل خصائص التجربة اللغوية -شديدة التنوع- لتوفيق الحكيم.

الهوامش:

١ - وهى المرحلة التى وصفها الحكيم بدقة فى: زهرة العمر، ونشرت بعض وثائقها فى العدد الخاص الذى أصدرته مجلة الهلال عن توفيق الحكيم.

٢ - توفيق الحكيم: زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة د.ت.ص

٣ - طه حسين: الأعمال الكاملة؛ دار الكتاب المصرى- دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٢؛ المجلده/٤١٩.

٤ - السابق، ص ٤٢٣-٤٢٤.

٥ - راجع: توفيق الحكيم: مقدمة مجموعة المسرح المنوع، مكتبة الآداب، د.ت، ص٧-٨.

٦ - توفيق الحكيم: مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، د.ت، ص٨.

٧ - عن وظائف الحوار فى المسرح، راجع للكاتب: الحوار فى المسرح النثرى، فصول مج٥ ع١؛ ص١٥٢ وما بعدها.

٨ - توفيق الحكيم: مسرح المجتمع، ص١٠-١١.

٩ - توفيق الحكيم: السابق، ص٣٠٠.

١٠- عن وضاح اليمن وأخباره مع «أم البنين»، راجع: أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى، ط. وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، ٢١٨/٦ وما بعدها.

١١- المسرح المنوع، ص٦٤٢، والإحالات، بعد، فى المتن.

١٢- مسرح المجتمع، ص٧٨٩.

١٣- عن طبيعة الصراع فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى، راجع الدكتور محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، نهضة مصر، د.ت، ص٥٤٠ وما بعدها.

١٤- مسرح المجتمع، ص١١٢. والإحالات، بعد، فى المتن.

١٥- المسرحية ضمن مجموعة: مجلس العدل؛ مكتبة الآداب، ١٩٧٢، ص٤٧ وما بعدها.

١٦- المسرح المنوع، ص٧٣٤، والإحالات، بعد، فى المتن.

١٧- السابق: ص٧١١، والإحالات، بعد، فى المتن.

١٨- المسرح المنوع: ص٨١٣-٨٣٠، وراجع للكاتب: الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص١٤٤ وما بعدها.

المسرح الذهنى لدى توفيق الحكيم
حقيقة أم وهم؟

محمد مصطفى بدوى

لا يزال نتاج توفيق الحكيم المسرحى بحاجة إلى تقييم عادل يفيه حقه؛ فلا يزال الاعتقاد شائعًا بأنه كما قال لويس عوض كان: «أول من وجد فن المسرح «تشخيصًا» فجعل منه «نوعًا» أدبيًا بالمعنى الكامل.. وإنه لولاه لما عرفت بلادنا أدب المسرح إلا من خلال ما يترجمه المترجمون عن أعلام الكتاب فى الخارج»، نشر لويس عوض هذا الكلام فى جريدة الأهرام عقب وفاة توفيق الحكيم مباشرة[١]، وكان فى ذلك يعبِّر عن مشاعر الكثيرين الذين صدموا بغياب الحكيم عن ساحة الأدب فى مصر، غير أن هذا الكلام فى صميمه كان يردده النقاد من قبل؛ فنجد مثلا صلاح عبدالصبور يقول فى «ماذا تبقى منهم للتاريخ»: «ولد مسرح توفيق الحكيم فى الفراغ... كان المسرح العربى حين عاد توفيق الحكيم مازال فى مرحلته البدائية، لم يدخل المنطقة التى يلتقى فيها الفكر والوجدان معًا»[٢]، كذلك يقول غالى شكرى فى «ثورة المعتزل»: إن الحكيم هو رائد الفن المسرحى الأول فى اللغة العربية... وإن الدراما المصرية قد ولدت فى صورتها القريبة من التكامل بين أحضان «أهل الكهف» وما تلاها من أعمال الحكيم»[٣]، هذه الأحكام قد أخذ بها أيضًا بعض المستعربين فيقول رتشارد لونج فى كتابه «توفيق الحكيم كاتب مصر المسرحى» (١٩٧٩): «لم يجد توفيق الحكيم فى النتاج المحلى أى شىء تقريبا يبنى على أساسه صرحه المسرحى الشامخ»[٤]، ويزعم وليم هتشنس فى الجزء الأول من كتابه «مسرحيات ومقدمات لتوفيق الحكيم» (١٩٨١): «إن تراث المسرح المصرى هو من صنع رجل واحد فقط هو توفيق الحكيم»[٥].

هذا التصور لإنتاج الحكيم، وللدور الذى لعبه فى تطور المسرح العربى لم يكذبه توفيق الحكيم بل على العكس، إذ شجع على رواجه فيقول عام ١٩٥٦، فى مقدمة مجموعة مسرحياته «المسرح المنوع ١٩٢٣-١٩٥٥» ونورد كلامه هنا رغم طوله لأهميته: «إن أى أديب مسرحى أوروبى إنما يقوم على آثار امتدت على الأجيال منذ ألفى سنة، مطبوعة منشورة فى لغة بلاده، ينقلها جيل إلى جيل مع ما ينتجه كل جيل وما يبدعه، كأنها سلسلة فكرية طويلة متصلة، تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات، وتحاول حل كل العقد وكل المشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية.

أما فى بلادنا ولغتنا وأدبنا فميدان التجربة فى التأليف المسرحى ضيق محدود؛ لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى قالبًا أدبيًا إلى جانب المقامة والمقالة، إلا منذ سنوات قلائل، كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح قديمه وحديثه، إلا منذ سنوات قلائل جداً، فمؤلِّفنا المسرحى المعاصر ينهض إذن على فراغ أو شبه فراغ، من تجارب قليلة ضئيلة، لم ترسخ بعد فى لغته وأدبه، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال.

هذا إذن سر رحلتى القلقة فى كل الجهات، فأنا أحاول فى قلق جنونى أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكانى وجهدى، وأن أقوم فى ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحى فى اللغات الأخرى فى نحو ألفى سنة!»[٦].

هذا القول وإن كان لايخلو من الصدق كلية، إلا أنه ينطوى على قدر غير ضئيل من المبالغة، ولقد سبق أن أوضحت مقدار هذه المبالغة فى كتابين ألفتهما باللغة الإنجليزية، بحكم عملى كأستاذ فى جامعة أكسفورد، بقصد تعريف قارئ الإنجليزية بجانب هام من الأدب العربى الحديث، هما «الأدب المسرحى الحديث فى مصر» (١٩٨٧) و«نشأة الأدب المسرحى العربى الحديث» (١٩٨٨) وكلاهما من نشر مطبعة جامعة كمبردج[٧]، إلا أن نشرهما بالإنجليزية فى إنجلترا حال دون سعة انتشارهما فى العالم العربى، ليس صحيحًا على الإطلاق أن مسرح توفيق الحكيم «ولد فى فراغ» ولا أن الحكيم هو «رائد الفن المسرحى الأول فى اللغة العربية»، لقد ولدت المسرحية الكوميدية المتكاملة إبَّان الحرب العالمية الأولى بظهور «دخول الحمام مش زى خروجه»

من تأليف إبراهيم رمزى (١٨٨٤-١٩٤٩) وما يصحبها من وصف دقيق للمنظر وإرشادات مفصلة لمخرج المسرحية يدل على أننا بإزاء كاتب مسرحى يعرف أصول فنه لا مؤلف مبتدئ يكتب شيئًا بدائيًا فجًا لتشخيص المشخصاتية.

لقد كتب إبراهيم رمزى «دخول الحمام» بعناية فائقة وبأسلوب بالغ التركيز بحيث لاتبدو لفظة واحدة فيه زائدة أو فى غير محلها، فهى مسرحية محكمة البناء كل حدث فيها يمهد له المؤلف بأسلوب بديع وكل جزئية فيها يوظفها داخل إطار المسرحية بحيث تسهم فى تطوير الأحداث أو فى رسم الشخصيات، وجميع ما نحتاج إليه من معلومات يوفرها لنا من خلال الحوار الذى يبدو طبيعيًا غير مفتعل، وحتى الأغنيات الثلاث التى ترد فى المسرحية ترتبط بجسد المسرحية ارتباطًا عضويًا، فلايمكن حذفها بدون خلل، ومصادر الفكاهة فيها غنية متباينة تشمل: الشخصيات، والمواقف، وتناقض الأوضاع، وسخرية الأحداث كما تشمل مستويات اللغة واللعب بالألفاظ، وعلى الرغم من هذه الفكاهة يضع المؤلف نصب عينيه دائما هدفه الانتقادى وما أكثر ما يشمله نقده الاجتماعى من موضوعات منها الأزمة الاقتصادية التى أوجدتها الحرب؛ مما دفع بعض الناس إلى الغش والخداع وارتكاب الجرائم كى يضمنوا لقمة العيش، ومنها سوء مجرى العدالة فى المحاكم الشرعية حيث يعمل جيش من شهداء الزور الرسميين الذين هم على استعداد، لأن يشهدوا ضد الأبرياء والمعوزين نظير مقابل مالى، كما يتهكم المؤلف على الأسلوب الآلى الذى يطبق به القضاة القانون، كذلك ينقد نقداً لاذعًا تلك الظاهرة الاجتماعية الشائعة، ظاهرة العمدة الذى بعد أن يبيع قطنه وتكتظ جيوبه بالمال يتوجه إلى العاصمة بقصد المتعة والملذات وسرعان ما يقع فى أحابيل من يخدعه ويسلبه ماله من أهل المدينة الماكرين، أما عن رسم الشخصيات فقد أبدع إبراهيم رمزى فيه ولاسيما فى تصوير شخصية زينب زوجة صاحب الحمام فهى بلا شك من أهم ما أنتجه المسرح المصرى من شخصيات نسائية.

هذه المسرحية الناضجة قد ظهرت على خشبة المسرح المصرى قبل أن يبدأ توفيق الحكيم إنتاجه المسرحى بعدة سنوات، ثم إن إبراهيم رمزى نفسه كان أيضًا صاحب أول مسرحية تاريخية متكاملة هى «أبطال المنصورة» (حوالى ١٩١٥) ويقول عنها الدكتور محمد مندور فى كتابه «المسرح النثرى»: إن مؤلفها «قد ألمَّ بأصول صناعته وعرف

كيف يختار من أحداث التاريخ ما يلائم هدفه ويضيف إلى التاريخ ما يعينه، على أن يخلق الحركة الدرامية فى مسرحية وأن يستخدم عنصر التشويق والمفاجأة، ويوفر الصراع الداخلى والخارجى فيها على نحو بالغ المهارة والتوفيق حتى ليخيل إلينا أن هذه المسرحية من أروع ما كتب فى هذا الفن فى أدبنا العربى المعاصر، بل لعلها تسمو إلى مستوى الأدب الفنى العالمى الرفيع[٨]، ولا أخال مندور يبالغ فى حكمه على هذه المسرحية الممتازة حقًا، أما الدراما المأساوية فقد طورها محمد تيمور فى «الهاوية» (١٩٢٥) ووصل بها إلى الذروة أنطون يزبك فى «الذبائح» (١٩٢٥) وقد قمت بتحليلها بالتفصيل فى كتابى عن «نشأة الأدب المسرحى العربى الحديث، وسأكتفى هنا أيضا بتعليق د. مندور عليها إذ يقول: «إنها تكاد تكون مسرحية كلاسيكية خالصة من النوع الممتاز الذى نعرفه عن كبار الكلاسيكيين من أمثال راسين، وكورنى الفرنسيين»[٩].

لقد نشأ توفيق الحكيم فى ظل هؤلاء الكتاب المسرحيين وكان نتاجه المبكر الذى سبق ظهور «أهل الكهف» بأكثر من عشر سنوات جزءاً من نشاط المسرح المصرى، كما ذكَّرنا فؤاد دوارة، فى دراسته المستفيضة لمسرح توفيق الحكيم، بل إن هناك أوجه شبه بين تكوين الحكيم وتكوين محمد تيمور فكلاهما شغل بقضية تمصير الأدب والمسرح بالذات، واتضحت أفكاره وأهدافه المسرحية نتيجة دراسته فى فرنسا وتعرضه المباشر للمسرح الأوروبى، ولم ينقطع اهتمام الحكيم بما كان يجرى على خشبة المسرح المصرى وهو بباريس[١٠]؛ فقد بلغته الأنباء عن مسرحية «الذبائح» باعتبارها دراما مصرية، وكان يود أن يعرف المزيد عنها، كما أنه أتم مسرحيته الغنائية «على بابا» وهو بالخارج، هذا فضلاً عن أن هناك ما يربط نتاج الحكيم المبكر بما ألفه بعد عودته من فرنسا سواء فى ميوله الفكاهية أو نزوعه إلى الرمزية.

ليس الدور الذى أداه الحكيم إذن هو أنه أوجد المسرحية العربية من العدم وإنما هو أنه أضاف للمسرحية العربية بُعْداً آخر يمكن تسميته بشىءٍ من التجاوز البعد الفلسفى، فقد جعل المسرحية أداة للتعبير عن أفكار عامة وتأملات فى الحياة ومواقف من الوجود، أما الاهتمام بالواقع المصرى وبالمشكلات الاجتماعية والسياسية المعاصرة فقد وجد فى المسرح المصرى قبل الحكيم، هذا طبعا، بالإضافة إلى أن الحكيم من خلال

تجاربه المسرحية الغزيرة التى ظل يمارسها طوال نصف قرن من الزمن حاول بنجاح كل لون من ألوان المسرح تقريبًا ابتداءً من المسرحية الغنائية والهزلية والكوميدية والمسرح الرمزى والتراجيدى والتعليمى واللامعقول.

وهذا إنجاز باهر حقًا، إن تاريخ نتاجه المسرحى يكاد يكون هو تاريخ المسرح المصرى الحديث، وتأثيره فى المسرح العربى عميق وشامل سواء فى الشكل المسرحى أو فى لغة الحوار أو فى الفكر الفلسفى كما يشهد بذلك أعمال كتاب مصريين مثل: نعمان عاشور، وفتحى رضوان، ومحمود دياب، وألفريد فرج، وغير مصريين مثل سعد الله ونوس.

هذا فيما يتعلق بوضع توفيق الحكيم فى سياق تاريخ المسرح المصرى العربى، ولكن هناك خطأ شائع آخر هو فى الواقع أشد خطراً من الأول لأنه كان له أثر وخيم على مصير الكثير من مسرحيات الحكيم لسنوات طويلة وربما أيضًا على تطور المسرح العربى، هو خطأ روَّج له الحكيم أيضًا بنفسه وهو شديد الصلة بالخطأ الأول لأنه ينسى أو يتناسى أن الحكيم بحكم تكوينه ونشأته كان رجل مسرح فى المحل الأول، هذا الخطأ يزعم أن مسرحيات عديدة للحكيم موضوعة للقراءة فقط ولاتصلح للتمثيل على خشبة المسرح، ولاشك أن مرد هذا الخطأ فى نهاية الأمر ذلك الفشل الذريع الذى منيت به «أهل الكهف» حين أخرجها المسرح القومى عام(١٩٣٥) فزعم الحكيم فيما بعد أنه لم يكتبها للتمثيل[١١]، فيقول فى مقدمته لمسرحية «بجماليون» (١٩٤٢): «إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز... لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى؟ أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل «أهل الكهف» و«شهرزاد» ثم «بجماليون».. ولقد نشرتها جميعًا ولم أرضَ حتى أن أسميها «مسرحيات» بل جعلتها عن عمد فى كتب مستقلة عن مجموعة «المسرحيات» الأخرى المنشورة فى مجلدين، حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل!»، وهذا قول لايمكن بأى حالٍ من الأحوال أن نأخذه مأخذ الجد إذ إن مرده - بلا شك - هو كبرياء الحكيم الجريحة، بل إننا نجد الحكيم نفسه ينكره بعد ذلك بسنوات حين تم تمثيل بعض مسرحياته المتأخرة بنجاح (مثل «السلطان الحائر») فيعترف لألفريد فرج حين طرح عليه السؤال: «هل

تعتقد أن مسرحًا فكريًا أخلق بالقراء ولايناسب المنصة؟» يرد الحكيم قائلا: «في الحقيقة لا يوجد المؤلف الذى يضع فى رأسه كتابة مسرحية للقراء فقط دون التصور الإخراجى لها على المسرح مهما كانت صعوبته، حتى ذلك الذى يطبع المسرحية أولاً للقراءة هو فى الحقيقة يقصد إخراجها فى رأس القارئ ما دام إخراجها على المسرح غير ميسَّر لسببٍ من الأسباب»(١٢).

حقًا لقد سبق أن رفض د. محمد مندور فى كتابه «مسرح توفيق الحكيم» تسمية «المسرح الذهنى» وآثر عليها «المسرح التجريدى» وإن كان «المسرح التجريدى» لايعنى نفس الشيىء إذ هو ينطوى على حكم نقدى مؤداه أن الناقد يعتبر أن شخصيات الحكيم أقرب إلى المجردات منها إلى الشخصيات النابضة بالحياة والتى هى من لحم ودم، أو على حد قوله: «النقص الواضح فى مسرحيات الحكيم الذهنية هو فى خلق الشخصيات.. فالشخصيات لاتبدو نابضة منفعلة بالصراع متأثرة به ومؤثرة فيه»(١٣)، كذلك بينَّ د. على الراعى فى كتابه «توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر» كيف أمكن الحكيم أن يجمع بين الاثنين فى الكثير من مسرحياته وأكد أنه ليس صحيحًا ما يقوله الحكيم فى مقدمة (بجماليون).. من أنه لم يفكر فى التجسيد على الخشبة حين كتب المسرحيات الثلاث»(١٤)، إلا أنه لا بأس بل لابد من تكرار القول بأن ما يسميه الباحثون والنقاد بالمسرح الذهنى لدى توفيق الحكيم هو فى الواقع وهم وليس حقيقة، إن توفيق الحكيم كاتب مسرحى فى المقام الأول.

نشأ وترعرع فى أحضان المسرح كما يخبرنا فى أكثر من موضع فى سيرته الذاتية «سجن العمر» (١٩٦٤)، وما من شك فى أنه يعرف جيداً أصول فن المسرح كما يشهد بذلك معظم نتاجه.

إن ما لايصلح للتمثيل من مسرحيات الحكيم ضئيل جداً وفى نظرى يكاد لايوجد عدا مسرحية «محمد» وواضح أنه لم يكتبها للمسرح، إذ فرض على نفسه فيها من القيود مالا يجعلها قابلة للعرض على خشبة المسرح ومن ثم فهى ليست بالمسرحية الحقة التى تتوفر فيها شروط المسرحية، وعدا تلك المسرحيات البالغة القصر التى لاتتعدى كونها مجرد حوار، طبعًا هذا لايعنى -إطلاقًا- أن جميع مسرحيات

الحكيم تتساوى فى القيمة؛ ولكنه يعنى أن الجيد منها هو بالضرورة صالح للإخراج على خشبة المسرح لأنه من الشروط التى يجب توفرها فى المسرحية الجيدة حقًا قابليتها للظهور على المسرح.

وسأكتفى هنا لدحض الرأى الخاطئ الذى يزعم عدم صلاحية ما يسمى بالمسرح الذهنى للإخراج على خشبة المسرح بدراسة الفصل الأول من «أهل الكهف» نفسها، تلك المسرحية التى زعم الحكيم أنه لم يكتبها بقصد تمثيلها على المسرح بعد أن باءت بالفشل حين أخرجها المسرح القومى، إن نظرة فاحصة للفصل الأول من «أهل الكهف» كفيلة بتبيان مقدار ما يتسم به من تأليف درامى متقن: اختزل توفيق الحكيم عدد اللاجئين إلى الكهف فى القصة المعروفة فجعلهم ثلاثة بقصد التركيز الدرامى اللازم ولكى يتمكن من تصوير الشخصيات فى الحدود التى يفرضها فن المسرحية وهم وزيرا الملك: مرنوش الذى تزوج سرا من امرأة مسيحية وله منها ولد، وهى التى كانت السبب فى هدايته من الوثنية إلى الدين المسيحى، ومشلينيا الذى يصغره سنًا وهو متيم بابنة الملك الأميرة بريسكا التى تبادله حبًا وتحت تأثيره تحولت سراً إلى المسيحية، والراعى يمليخا الذى ولد ونشأ على الدين المسيحى والذى دلهما على الكهف للاختباء من جنود الملك حينما كانوا يطاردونهما، يرتفع الستار عن كهفٍ مظلم وقد أخذ الرجال يستيقظون من سباتهم ويشكون من وجع فى ضلوعهم وهم لايدركون أنهم كانوا نائمين لزمنٍ طويل، وبسبب الظلمة لاتنبين غير أطيافهم مما يخلق جواً شاعريًا غامضًا تنطمس فيه حقيقة الأشياء ويغيب اليقين، وهذا يهيئنا على نحوٍ لا شعورى لإحدى الأفكار التى تتناولها المسرحية وهى العلاقة بين الحقيقة والواقع، بين اليقظة والحلم، ولما كان الراعى غير معروف لدى الرجلين الآخرين إذ إنهما لم يرياه إلا عندما طلبًا منه أن يعينهما على الاختفاء، كان من المعقول أن يتعارف الرجال حين يستيقظون، وبهذه الحيلة الدرامية الذكية استطاع الحكيم أن يوفر لنا نحن جمهور النظارة أو القراء فى نفس الوقت من المعلومات الخاصة بالشخصيات الثلاث اللازمة لمتابعة الأحداث من خلال الحوار وعلى نحوٍ طبيعى لا تكلف فيه ولا افتعال.

يستيقظ الرجال واحداً تلو الآخر وهم يشكون من وجع ضلوعهم، ويلوم مرنوش مشلينيا لأنه كان السبب فى افتضاح أمرهما نتيجة تهوره واندفاعه ويتألم مشلينيا

بسبب لوم صديقه له ويبدى استعداده للتوجه فوراً إلى الملك؛ ليسلم نفسه له مضحيًا بحياته كى ينقذ صديقه مرنوش فيمنعه مخافة أن يزيد الأمر سوءاً ، وحين يشعر الرجال بالجوع يعطى مرنوش الراعى يمليخا بعض دراهم من الفضة ليذهب ويشترى لهم طعامًا ، وسرعان ما يعود يمليخا ليقص عليهما قصته العجيبة، لقد رأى فارسًا صياداً يلبس لباسًا غريبًا فطلب منه أن يبيعه بعض صيده، ولكن الفارس فزع حينما رآه ولكز فرسه يريد الركض فأمسك يمليخا بزمام الحصان وأوقف الفارس ملوحًا له بالنقود، فأخذ الفارس النقود وجعل يتأملها وهو يقول فى تلعثم وخوف وعجب «دقيانوس- ضرب فى عهد دقيانوس» ثم تشجع ورفع رأسه؛ ليسأله عما إذا كان معه كثير من هذه النقود القديمة، هذا الكنز، فحسب يمليخا أن بالفارس مسًا فخطف منه قطعة النقود وعاد مسرعًا إلى زميليه بالكهف والفارس يتبعه بنظرة يمتزج فيها العجب والاستطلاع والخوف، ويقر مرنوش يمليخا على أن الفارس لاريب مجنون، إلا أن مشلينيا يبدأ يشك فى مدة مكوثهم بالكهف ويحكى يمليخا حكاية سمعها من جدته عن راعٍ مسيحى ورع اعتصم بغار فى سيل هائل فهيأ الله له أن ينام شهراً كاملاً حتى انقطع السيل، فصحا وخرج سالمًا كما دخل دون أن يشعر بالزمن ويكون رد مرنوش على ذلك أن تلك أساطير عجائز[١٥]. وهذه وسيلة درامية أخرى يستخدمها الحكيم لتهيئتنا للمعجزة الكبرى التى يتضح أمرها فيما بعد وهى سبات أهل الكهف الذى دام ثلاثمائة عام، وبينما يتحاور الرجال فى مدى احتمال الصدق فى هذه القصة إذ بهم يفاجئون بسماع صوت ضجة خارج الكهف فينزعجون ظنًا منهم أن رجال دقيانوس قد جاءوا للقبض عليهم، ولكنه الفارس جاء ومعه أناس كثيرون وأخذوا يصيحون «يا صاحب الكنز لاتخف، اخرج لنا ولاتخف»، وحين لايرد عليهم أحد يأتون بمشاعل ويدخلون الكهف هاجمين، ولكن ما كادوا يتبينون على ضوء المشاعل منظر ثلاثة رجال؛ حتى يتملكهم الرعب ويتقهقروا في هلع صائحين: «أشباح الموتى.. الأشباح!» تاركين خلفهم بعض مشاعلهم فيخلو المكان للثلاثة وكلبهم والضوء منتشر ولكنهم ساهمون جامدون كالتماثيل كأنما أرعبتهم أنفسهم هاتان الكلمتان «أشباح الموتى» أو كأنهم لايفهمون مما رأوا وسمعوا شيئًا.

هكذا ينهى الحكيم فصله الأول وهو فصل محكم النسيج ملئ بالتشويق والحركة والمفاجأة، ويتصاعد أثره الدرامى حتى يبلغ القمة حين ينتشر الضوء فتتبين هذه

الأطياف ويظهر الرجال على حقيقتهم، حينئذ تملؤنا الرغبة وحب الاستطلاع في معرفة المزيد عن هؤلاء الرجال وسرهم، ومن خلال الحوار المركز البارع الذى ينبض بالحركة والحيوية تتضح لنا شخصيات الرجال الثلاثة متميزة كل التميز، فالراعى يمليخا هو مثال للإيمان الدينى الخالص راسخ وساذج لايشوبه أى شك، ولد مسيحيًا ثم مر بتجربة دينية أقرب إلي الصوفية ثبتت إيمانه وقوّت من بصيرته، أما مرنوش فهو رجل عملى شاك يعوزه العمق والإحساس المرهف ولكنه واقعى شديد الولاء، ومخلص فى حبه لزوجه وولده وهما اللذان يبرران له وجوده ويضفيان معنى على حياته، ومشلينيا يظهر لنا كنموذج للعاشق، مفرط الحساسية شديد التهور والتلقائية، عرّض حياته وحياة صديقه لخطر جسيم بسبب حبه للأميرة بريسكا ولا يزال على استعداد لأن يفعل ذلك مرة ثانية، إنه يمثل العاطفة والقلب على عكس مرنوش الذى يمثل العقل بمزاياه وحدوده معًا، هذه الصفات تتضح لنا بالتدريج وعلى نحو غير مباشر من خلال الحوار والحركة الدرامية كما ينبغي فى كل عمل مسرحى جيد، كيف إذن يقولون: إن هذا مسرح ذهنى! إذا كان هذا هو ما يسمونه المسرح الذهنى فإن كل مسرحية جيدة فى أى أدب عالمى لابد وأنها مسرح ذهنى أيضًا.

وإذا أردنا دليلاً ناصعًا آخر على تمكن الحكيم من ناحية فن المسرح بكامل عناصره فلنأخذ إحدى مسرحياته ذات الفصل الواحد: «أغنية الموت» وهى آخر المسرحيات التى تحويها مجموعة «مسرح المجتمع» (١٩٥٠)(١٦)، لقد أهملها النقاد والباحثون فلم يرد ذكرها لا فى كتاب د.مندور، ولا فى كتاب د.على الراعى، ومع ذلك فهذه المسرحية على قصرها هى أقرب ما فى المسرح العربى إلى التراجيديا، ولعل ما تتسم به من عنف الحس المأساوى بالإضافة إلى جوها البدائى وعواطفها الأولية الصاخبة وتصويرها لعجز الفرد كلية إزاء مجتمع يتميز بقيمه العتيقة الراسخة فى عالم أزلى ينعدم فيه الإحساس بالزمن، كل هذه السمات تذكرنا بمسرح الكاتب الايرلندى چون ملنجتون سينج، والكاتب الإسبانى جارثيا لوركا.

وقصة «أغنية الموت» تتلخص فى أن علوان الابن الوحيد لرجل قُتِل فى قرية بصعيد مصر تحمله أمه عساكر وهو طفل إلى القاهرة سراً لتستودعه قريبا لها بحى سيدنا الحسين ليلحقه بدكان جزار حين يبلغ السابعة من عمره لكى يحسن استخدام

السكين ويعود إلى القرية حين يكبر ويشتد ساعده؛ ليأخذ ثأر أبيه من قاتله الذى لم يبلغ البوليس عنه وإن كان جميع أهل القرية يعرفون أنه سويلم الطحاوى، ولكيلا يأخذ القاتل حذره أشاعت الأم فى القرية أن ابنها قد مات غريقًا فى بئر القرية وهو طفل ابن عامين، ولكن علوان لا يلبث أن يهرب من دكان الجزارة ليلتحق بالأزهر، وتكون نتيجة دراسته فى الأزهر واحتكاكه بزملائه المستنيرين أن يزداد وعيه بتخلف قريته وبجهلها وفقرها المدقع وانحطاط مستوى المعيشة فيها ويمتلئ حماسًا لضرورة العمل على إصلاح حالها حين يعود إليها، وعندما يعود تتوقع أمه منه أن يهبَّ للأخذ بثأر أبيه ولكنها تفزع حين يخبرها بأنه له مشروع آخر وبرنامج غير الأخذ بالثأر؛ لقد عاد لقريته لأنه يريد أن يجلب النور والحياة إلى أهلها لاليقتل أحداً إذ قرر أن يترك مسألة القصاص للدولة، ولا تكاد عساكر تصدق ما ينطق به علوان من أنه لن يأخذ ثأر أبيه فتصعق ويدفعها الشعور بالعار إلى أن تصب عليه جام غضبها ولعناتها وتطرده من بيتها شر طردة. وحين يدرك علوان أنه لا مجال للتفاهم بينه وبين أمه يسقط فى يده ويترك البيت وملؤه اليأس والقنوط، آملا أن يعود إلى القرية فى فرصة قريبة ويحاول مرة أخرى أن يفهم أمه موقفه حين تكون أقل انفعالاً وانزعاجًا وبعد أن يخف أثر الصدمة التى ولّدها ادراكها لما أصاب ابنها علوان من تغير، غير أنه بمجرد انصراف علوان تتمكن الأم من أن تقنع ابن عمه صميدة بضرورة قتله؛ لكى يدرأ العار الذى كان يصيب الأسرة حتمًا لو ظل على قيد الحياة دون أن يأخذ ثأر أبيه.

لا شك أن «أغنية الموت» من أتقن ما ألفه الحكيم من مسرحيات ومن أحكمها بناءً. وفيها يستغل جميع إمكانات المسرح من تشويق ومفاجأة وصراع وحوار ينبض بالحيوية ويفيض شاعرية وينذر بهول المأساة، ففى مطلع المسرحية يوفر لنا الحكيم مقداراً هائلاً من المعلومات اللازمة لتتبع الحوادث وذلك عن طريق غير مباشر وبأسلوب طبيعى وفى أقل وقتٍ ممكن من خلال الحوار بين عساكر وعديلتها مبروكة أم صميدة، إذ تبدأ المسرحية بهاتين المرأتين جالستين فى ثياب سوداء قرب مدخل دار من دور الفلاحين فى الصعيد وعلى مدى خطوة منهما عجل وجدى يأكلان الحشائش والدريس الجاف، المرأتان فى إطراق وصمت ولايلبث أن يقطع هذا الصمت صفير القطار يسمع من بعيد معلنًا وصول القطار الذى تنتظرانه فى لهفة على أمل أن يأتى بعلوان

كما أبلغهما فى خطابه الذى قرأه لهما عريف كتّاب القرية، ولكنهما غير متأكدين من مجيئه لأنه قال فى خطابه إنه سيأتى إذا سمحت بذلك الظروف، لقد ذهب صميدة لاستقباله فى المحطة، وكانوا قد اتفقوا على أن يغنى صميدة أغنية، إن وجده وصل عندما يبلغان داير الناحية، وهكذا يتمكن الحكيم من خلق جو مفعم بالتوتر والتوقع حين تصيخ المرأتان السمع وتنصتان بإمعان لسماع صفير القطار أولا ثم صوت صميدة وهو يغنى أغنيته، لقد انتظرت عساكر مجئ هذا اليوم زمنًا طويلاً: سبعة عشر عامًا، اليوم الذى يغسل فيه علوان شرف الأسرة بأن يثأر لمقتل أبيه، هو أهم يوم فى حياة الأسرة ولاسيما فى حياة عساكر التى لم تخلع عنها ثياب الحداد طوال هذه السنين، والتى كان مشروع أخذ الثأر هذا يستحوذ على ذهنها كلية بحيث لم يعد هناك مجال لها للتفكير فى أى شأنٍ آخر.

وأخيراً: تتنفس المرأتان الصعداء، حين يصلهما صوت صميدة وتسمع الأغنية من الخارج واضحة شيئًا فشيئًا، ويدخل صميدة بصحبة علوان حاملاً عنه حقيبته، ثم ينصرف صميدة مع أمه مبروكه ليتركا عساكر مع ابنها علوان وهى فى غاية الفرح والسعادة، ولكن فرحها لايدوم طويلاً، إذ تتطور الأمور بسرعة فائقة من الآن فصاعداً، تعرض عساكر على ابنها بعض الطعام (إناء من اللبن الرايب) ولكنه لا يأكل شيئا بحجة أنه ليس جوعان إذ أكل فى القطار شيئا من كعك وبيض، إنه لم يأت للأكل والشراب وإنما أتى لأمر عظيم ويقصد بهذا ما كان يحلم به من برنامج إصلاح القرية ولكنها تفهم من ذلك الكلام أن الأمر العظيم الذى جاء من أجله هو الأخذ بثأر أبيه، وحين تسرع إلى حجرة داخلية لتجئ له بشيءٍ لم تره عينه قبل الآن يقلب علوان النظر فيما حوله ويقول:

– لم تزل عينى ترى فى دوركم هذا الحيوان وروثه وزير الماء وقذره وأعواد الحطب والذرة تعرش هذه السقف المتداعية(١٧).

وتعود عساكر حاملة خرجًا تطرحه أمام ابنها، وهى تقول: إنه الخرج الذى جاءتها فيه جثة أبيه محمولة على حماره، فى جيب منه رأسه المقطوع وفى الجيب الآخر بقية

الجسم مقطعًا ومعه السكين الذى قتلوه به، لقد احتفظت عساكر بهذه الأشياء، حتى يبلغ علوان مبلغ الرجال فيقتل قاتل أبيه سويلم الطحاوى بنفس السكين.

وتهيب عساكر بابنها أن يذهب تواً لقتله ويحاول علوان دون جدوى أن يعرف أصل العداوة بين الأسرتين إذ تقول عساكر:

- لا أدرى.. لا أحد يدرى. هذا شىء قديم. كل ما نعرف هو أنه دائمًا بيننا وبينهم دم(١٨).

وحين تبين لها أنه لا ينوى أن يقتل أحداً تستشيط غضبًا وتصرخ شبه غائبة الصواب:

- دم أبيك.. دم أبيك. سبعة عشر عامًا.. دم أبيك.. سبعة عشر عاما فيسرع إليها مرتاعا صائحًا: أمى.. أمى.. أمى.. وحين تفيق قليلاً بين يديه تسأله:

عساكر: من أنت؟

علوان: ابنك علوان.. ابنك!

عساكر: (تفطن ثم تصيح(ابنى؟.. ابنى أنا؟.. لا.. لا.. أبداً.. أبداً..

علوان: (مأخوذاً) أمى!

عساكر: لست أمك.. ولا أعرفك.. لم يخرج من بطنى ولد.. لم يخرج من بطنى ولد.

علوان: (متوسلاً) افهمى منى يا أمى.

عساكر: اخرج من دارى.. لعنة الله عليك إلى يوم الدين.. اخرج من دارى..

علوان: أمى!

عساكر: (صائحة) اخرج من دارى.. وإلا استنجدت بالرجال ليخرجوك. عندنا رجالنا.. لم يزل فى العزايزة رجال، أما أنت فلست منهم.. اخرج.. اخرج من دارى(١٩).

وبعد أن يتناول علوان حقيبته وينصرف ليذهب إلى المحطة يظهر صميدة ليتبين سبب صراخ عساكر وتكون عساكر قد ثابت إلى رشدها، يسألها، أين ابنها علوان؟

فتخبره بأنها ليس لها ابن فلو كان لها ولد لأخذ بثأر أبيه، فيعرض عليها صميدة أن يقوم هو مقام الابن ولكنها تطلب منه أن يدرأ العار عن ابن عمه وعن أمه، فتأخذ السكين من الخرج وتطلب منه أن يقتل علوان فلايكاد يصدق ما تطلبه منه من قتل ابنها وابن عمه ولكنها تتهمه فى رجولته إن لم ينفذ طلبها، وهى أشنع تهمة توجه إلى رجل مثله:

عساكر: إذا كنت رجلاً يا صميدة فلاتدعه يفضح العزايزة.. لن تستطيع بعد اليوم أن تمشى فى الناس مشية الرجال.. سوف يتهامسون عليك ويضحكون منك فى الأكمام ويشيرون إليك فى الأسواق قائلين: امرأة تسترت على امرأة[٢٠]، فيكون كلامها كفيلاً بأن يذعن صميدة لطلبها فيسرع إلى الخارج للحاق بعلوان فى المحطة ويخبر عساكر بأنه إذا تم قتله قبل أن يعود بالقطار إلى القاهرة ستسمع صوته ينطلق بالأغنية من داير الناحية، ومرة أخرى تسمع صفارة القطار وتُصيخ عساكر ومعها مبروكة السمع لسماع صوت صميدة يغنى وهى فريسة المشاعر المتضاربة؛ إذ جزء منها فى قرارة نفسها يود أن لايسمع الأغنية وأن لايقتل ابنها علوان، ولكن الأغنية لا تلبث أن تسمع وتتبلور عينا عساكر فتلتفت إليها مبروكة مذعورة وتتجلد عساكر بقوة حتى لا تنهار ولكن تفلت منها صيحة خافتة مكتومة كالحشرجة «ولدى» وبهذه الكلمة تنتهى المسرحية ويسدل الستار[٢١].

إن معظم التوتر والترقب القلق الذى يسود المسرحية ينبع من شدة الإنصات لالتقاط أصوات لها دلالتها، فالمسرحية تبدأ وتنتهى بصفارة القطار يعقبها صوت غناء صميدة، ويسمع الغناء فى المرة الأولى بعد انصرام حوالى خمس المسرحية وفى المرة الثانية ينتظر سماعه خلال الخمس الأخير منها، وهذا التوازى يخلع على المسرحية شكلاً دائريًا متميزاً والتطابق بين بدايتها ونهايتها له أثر قوى فى استجابة المتلقى استطاع الحكيم ببراعة أن يتحاشى فيه صفة الآلية المفتعلة، كذلك كون صميدة يغنى نفس الأغنية فى البداية والنهاية يؤكد وحدة المسرحية، تلك الوحدة التى ساعدت على إيجادها عوامل أخرى منها تكرار بعض الصور الشعرية إذ تتردد فيها صور الثياب، فمثلاً عند وصول علوان تعبر عساكر عن فرحتها قائلة: «حضر.. علوان حضر؟ اليوم أمزق قميص الذل، وألبس ثياب العز»[٢٢]، وبعد انصرافه تقول لصميدة عن علوان:

«ليته ميت، كنا عشنا بعذرنا، وما ارتدينا عارنا[٢٣]»

كذلك كانت ثياب علوان مصدر فخر لأمه عندما ذهبت إليه فى القاهرة فى العام الماضى ورأته «فى عمامته وجبته تكسوه المهابة، وتتهم مبروكة بالغيرة فتقول: «يسوؤك أن يلبس ابنى العمامة والجبة بينما يبقى ابنك بالدفية والزعبوط»[٢٤] وهكذا فما يلبسه علوان يؤكد تميزه واختلافه عن عامة الفلاحين ولكنه فى نفس الوقت -وهذه هى المفارقة التى لاتدركها عساكر بطبيعة الحال- يؤكد -أيضًا- اختلاف قيمه عن قيم القرية، وحين تطلب منه أمه التوجه مباشرة إلى القاتل لقتله ينظر إلى جبته وعمامته ويسألها: عما إذا كان يرضيها أن يرتكب هذه الفعلة وهو بهذه الثياب فيكون جوابها:

«اخلع ثيابك.. عندى عباءة لأبيك.. احتفظت بها لك.. سأحضر لك العباءة!.. وأسن لك بيدى السكين»[٢٥].

كذلك ترتدى عساكر ومبروكة ثيابهما السوداء ما قد يوحى بأنهما فى حالة حداد، ونجد أيضًا أن الأغنية التى يغنيها صميدة ترتبط ارتباطًا عضويًا بسمات المسرحية فهى تدور حول الأب والخجل والثياب:

لومـــك لمـــــا زاد   مزجـنا الجميـص والشـوب

أنـا لما سمعـت بالأب   خجلى ما يجيش وصفه[٢٦]

ومن العناصر التى تساهم فى خلق الوحدة فى المسرحية وتربط عضويًا بين أجزائها هيمنة السخرية التراجيدية والهواجس السوداء فتجد مبروكة فى هروب علوان من محل الجزارة فألاً سيئًا، ويخبرنا علوان بأنه يعود إلى قريته ليجلب لها الحياة والأمل ولكنه يكون مصيره الموت فى النهاية، كذلك نجد أن السكين الذى قتل به الأب واحتفظت به عساكر هذه السنين الطوال؛ لكى يقتل به ابنها القاتل، يكون مآله أن يُقتل به ابنها نفسه، ويعود بعض المفارقات التراجيدية إلى استخدام الشخصية كلامًا يحمل أكثر من معنى بحيث يقصد المتحدث معنىً واحداً ويفهم المستمع معنى آخر يناقضه أو يعارضه، فمثلاً حين تسأل مبروكة عساكر قرب نهاية المسرحية عما إذا كان علوان قد ذهب يكون جوابها أنه «ذهب إلى المحطة ليعود من حيث جاء»[٢٧]، وتكرر

هذه الكلمات «ذهب من حيث جاء» موحية «بإنا لله وإنا إليه راجعون»[٢٨]، فتفهم مبروكة أنه سيعود إلى القاهرة بينما يفهم المتلقى أن قصد عساكر هو أنه سيلقى حتفه.

ولعل أهم ما تتميز به «أغنية الموت» هو التركيز الرائع فى كتابتها، فكل دقيقة فى هذا العمل لها وظيفتها، وحتى العجل والجدى فى بداية المسرحية ليس الغرض من عرضهما هو مجرد خلق الجو الملائم للقرية المصرية فقد احتفظت بهما عساكر لتنحرهما فى الوقت المناسب حين يتم الأخذ بالثأر؛ ويزخر الحوار بالتفاصيل التى تشير إلى شتى نواحى الحياة فى القرية المصرية مما يدعم الإحساس بالقرية وأيضا يعين على رسم الشخصيات القروية ويضفى عليها حيوية وواقعية وصدقًا، ففى الصفحتين الأولين نرى دار الفلاحين والنسوة جالسات على الأرض بالقرب من الحيوان ونسمع عن بئر الساقية الذى أشيع أن علوان مات غريقًا فيه وهو طفل ابن عامين، وسوق القرية حيث يكثر اللغط والإشاعات وعن حلب اللبن من ضرع البقرة وقفة الطحين، كذلك يزخر كلام عساكر ومبروكة بالصور الشعرية والمجاز النابع من عالم القرية، فتقول عساكر مثلاً:

«لقد انتظرت طويلاً! سبع عشرة سنة.. أعدها ساعة ساعة.. سبعة عشرة سنة.. أحلبها من ضرع الدهر قطرة قطرة كما يحلب اللبن من ضرع البقرة العجوز»[٢٩].

وتقول مبروكة عن علوان:

«وفى كل عام تقولين قد كبر.. كأنه نبت ذرة، تقيسينه كل يوم بالشبر.. حتى إذا ترعرع وطال ونضج كوزه، نزعت غلافه، فوجدته خاليًا من الحب والثمر»[٣٠].

هذا وقد رسم الحكيم شخصيات المسرحية الأربع بخطوطٍ عريضة لقصر المسرحية ومع ذلك فهى تميز كل منها عن الآخر، فمبروكة ليست على يقين عساكر وإصرارها وصلابتها، ربما لكونها أقل تورطًا فقد داخلها الشك فى قدرة علوان «هذا الأستاذ» على الأخذ بالثأر، ومع ذلك فليست عساكر بالشخصية المسطحة التى تخلو من التعقيد بل والتناقض، فهى من جهة فخورة بابنها حين تزوره فى القاهرة، وتجده مهيب المنظر بعمامته وجبته، ومع ذلك فهى تتوقع منه أن يسلك سلوك الفلاحين البسطاء فيراعى قيم الشرف والعار ولايتردد فى أن يثأر لأبيه. وهى تحرض صميدة على قتل

ابنها ومع ذلك فهى لاتخلو كلية من عواطف الأم إذ تفلت منها صرخة «ولدى» حين تعرف أنه فعلاً تم قتله، كذلك تقول لابنها: «ما من شيخ فى الناحية ولامزار ولا ولى لم أتعلق بحديد شباكه، ولم أعفر رأسي في ترابه، ولم أكشف شعرى فى مقامه داعية أن يطيل الله فى أجله.. إلى أن تقبض روحه أنت يا ابنى بيدك»(٣١).

ومع ذلك فالتقوى والتدين لا يؤثران إطلاقًا فى القيم التقليدية العتيقة، قيم الأخذ بالثأر، فهى لاتشعر بأدنى تناقض بين دعائها وبين الغرض من دعائها، ويظل أفقها محصوراً فى القرية على الرغم من زيارتها للقاهرة، كذلك زار صميدة القاهرة وبالذات مسجد سيدنا الحسين فى مولده ولكنه يظل هو أيضًا ملتزمًا بقيم القرية العتيقة، أما علوان، فهو يختلف عن جميع هؤلاء الفلاحين الأميين فهو الأزهرى المتعلم وبالتالى فهو الغريب بين أهله هؤلاء، وفي الواقع أن السرعة التى جرت بها أحداث المسرحية بمجرد أن جابه هذان العالمان أحدهما الآخر إنما تؤكد الهوة السحيقة التى تفصل بينهما، ومقدار عدم التفاهم بينهما، ولعله ليس من محض الصدفة أن اختار الحكيم -وربما دون وعى كامل- لهذه الشخصيات الأربع تلك الأسماء الدالة، فعلوان يوحى اسمه بالعلو والسمو وبالتالى بالتقدم الذى يصبو إلى تحقيقه فى قريته بينما صميدة يوحى اسمه بالصمود والثبات وعدم التغير، وعساكر لقربها من عسكر يدل اسمها على قدرة الاحتمال والصبر والمحافظة على القواعد والأصول، أما مبروكة فقد بارك الله فى ولدها الذى يدافع عن شرف الأسرة على عكس علوان.

إن «أغنية الموت» على الرغم من قصرها من أهم مسرحيات توفيق الحكيم وأغناها وأتقنها من ناحية الأداء المسرحى فهى تمثل فن الحكيم المسرحى فى خير صورة، وهى فى نظرنا أسمى ما بلغته التراجيديا المركزة فى المسرح العربى تأليفا ورؤية، لغةً وشكلاً وإحساسًا مسرحيًا، وإذا كانت تعوزها الفكاهة التى يتميز بها معظم نتاج الحكيم فذلك لأن الفكاهة كانت تتعارض كلية مع حدة الشعور بالمأساة الذى يطبع هذه المسرحية ذات الفصل الواحد من أولها إلى آخرها، وما من شك فى أنها -أيضًا- أبدع وأوقع المسرحيات التى تدور حول قضية الصراع بين تقاليد المجتمع العتيقة والرغبة فى الحداثة والإصلاح، تلك القضية الهامة التى شغلت بال معظم الكتاب فى الأدب العربى الحديث، لقد وصفها الحكيم بأنها من وحى العادات الريفية

لأن موضوعها المباشر هو عادة الأخذ بالثأر في قرية من قرى صعيد مصر، ومن ثم فهو موضوع ذو طابع محلي للغاية، ومع ذلك فقد تمكن الحكيم بإحساسه الفني الأصيل من صياغته في قالب مسرحي محكم عميق الدلالة تخطت به المسرحية حدود المحلية واكتسبت قدراً من الإنسانية والعالمية بحيث أنني حين قررت دراستها على طلبتي بجامعة أكسفورد كان لها وقع وصدى في نفوس أجيال من الطلبة الإنجليز لسنوات طويلة.

لقد آن الأوان، لأن نكف عن وصف مسرح توفيق الحكيم بأنه مسرح ذهني، إنه مسرح فحسب فيه الغث والسمين. والجيد والناجح منه لايمكن أن يكون مجرد مسرح ذهني أي غير قابل للتمثيل، ويصدقه هذا الكلام على جميع نتاج الحكيم المسرحي خلال مراحل تطوره الأربع أو الخمس، لقد أساء مفهوم المسرح الذهني هذا إلى توفيق الحكيم إساءة بليغة؛ إذ روج الزعم بأن العديد من مسرحياته غير قابل للتمثيل ومن ثم ظلت أعماله لاتعرض على خشبة المسرح سنين طويلة بدلاً من أن يعرض الكثير منها في كل موسم، أسوة بما يحدث لنتاج نظرائه من كبار كتاب المسرحية في العالم المتمدين (ولو كانت عرضت وعلى نحو مستمر لكان لمستقبل المسرح في مصر شأن آخر).

يجب أن لايمر موسم، دون أن يمثل له في شتى أنحاء القطر، نماذج من ذلك التراث الهائل الذي خلفه، بما في ذلك تلك المسرحيات المبكرة البديعة مثل «رصاصة في القلب» و«الزمار» التي لايعفي عليها الزمن، وذلك حتى يكون توفيق الحكيم حضوراً متجدداً، حقًا، على المسرح كما هو في القراءة.

الهوامش:

١ - جريدة الأهرام ٢٨ يوليو ١٩٨٧.

٢ - صلاح عبدالصبور: ماذا تبقى منهم للتاريخ، القاهرة ١٩٦٨ ص٩٤-٩٦.

٣ - غالى شكرى: ثورة المعتزل، القاهرة ١٩٧٣، ص٢٧.

٤ - Richard Long: Tawfiq Al-Hakim, playwright of Egypt, London 1979, p 195.

٥ - William M. Hatchins: plays, prefaces of Tawfiq Al-Hakim, vol.1 Theater of the Mind, Washington 1981, p3.

٦ - توفيق الحكيم: المسرح المنوع ١٩٢٣-١٩٥٥ القاهرة (١٩٥٦) ص ط-ى.

٧ - M. M. Badawi, Early Arabic Drama, Cambridge University press 1988 Modern Arabic Drama in Egypt, C.V.P. 1987.

٨ - د. محمد مندور: المسرح النثرى- القاهرة ١٩٥٩ ص٣٧.

٩ - نفس المرجع: ص ٦٨-٧١.

١٠- د. رمسيس عوض: توفيق الحكيم الذى لانعرفه: صفحات مجهولة من أدب الحكيم. القاهرة ١٩٧٤، ص ٤-٩.

١١- انظر فؤاد دوارة: مسرح توفيق الحكيم، المسرحيات المجهولة، القاهرة ١٩٨٥، ص٢٧٩ وما يليها.

١٢- ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكى إلى المسرح، القاهرة ١٩٦٦، ص١٨٥.

١٣- د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ط٢ ص ٣٦-٣٧.

١٤- د. على الراعى: توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر (١٩٦٩) ص٥٣.

١٥- توفيق الحكيم: أهل الكهف، دار الهلال ١٩٥٤، ص٣٤.

١٦- توفيق الحكيم: مسرح المجتمع، القاهرة (١٩٥٠) المسرحية رقم٢١- من وحى العادات الريفية: أغنية الموت، قصة تمثيلية فى فصل واحد، ص٧٦٣-٧٨٧.

١٧- نفس المرجع: ص ٧٧٠.

١٨- نفس المرجع: ص ٧٧٢.

١٩- نفس المرجع: ص ٧٧٨-٧٧٩.

٢٠- نفس المرجع: ص ٧٨١.

٢١- نفس المرجع: ص ٧٨٧.

٢٢- نفس المرجع: ص ٧٦٩.

٢٣- نفس المرجع: ص ٧٨٠.

٢٤- نفس المرجع: ص ٧٦٦.

٢٥- نفس المرجع: ص ٧٧٤-٧٧٥.

٢٦- نفس المرجع: ص ٧٦٩.

٢٧- نفس المرجع: ص ٧٨٣.

٢٨- نفس المرجع: ص ٧٨٥.

٢٩- نفس المرجع: ص ٧٦٥.

٣٠- نفس المرجع: ص ٧٨٣.

٣١- نفس المرجع: ص ٧٧٢.

أهل الكهف والحداثة المحاصرة

مهدى بندق

١-١ ممارسة نقدية ذاتية

ربما كان من المناسب، أو من قبيل التنطح - الحكم فى ذلك عائد إلى المتلقى- أن يبدأ كاتب هذه الصفحات بنفى صفة الناقد المتخصص عن نفسه، اكتفاء بإثبات صفته الأصلية ككاتب مسرحى، كواحد من أفراد «القبيلة» التى أسسها توفيق الحكيم، فلقد ولد هذا الكاتب المسرحى- الذى سينقض على تراث والده ثائراً غاضبًا فيما بعد- فى ذات العام الذى بلغ فيه الحكيم الثالثة والأربعين، وحين أدرك الفتى عامه الثالث عشر كانت «أهل الكهف» قد بلغت العشرين، عروسًا بيضاء ناعمة الإهاب ناعسة الأهداب.

فرعاءً مقبلةً عجزاء مدبرةً   لا يشتكى قِصَرٌ منها ولا طولُ

فكان طبيعيا أن يقع صريع غرامها ذلك الفتى حين قرأها لأول مرة، متمثلاً إياها- في وعيه المراهق- كأنثى أبدية تستسلم دون شروط لهيمنة القضيب الذكرى Phallocentrism، وكيف لا، وها هى ذى الأميرة بريسكا تتبع إلى القبر ميشلينيا الذى تفصل بينه وبينها ثلاثمائة عام كاملة! فلماذا، إذن، لاتتبع صورة ابنة الجيران البيضاء الطويلة البدينة فتى الثالثة عشرة إلى كهف استمنائه؟! الصورة إذن هى الفاعلة، وليس الواقع الصلب إلا وهمًا بصريًا، فى مقدور المرء أن يخضعه لمنطق داخلى يهزم الموت، والتباعد، والفوارق الاجتماعية. وهل ثمة صبى مراهق لم يجلد «عُمَيْرة» على صورة فى خياله لأنثى مثل كليوباترا أو إيزيدورا، أو لوكريشيا بورجيا، بينما هن جميعًا رمم فى القبور؟!

لكن تلك كانت مرحلة «الجنس» المجرد، مرحلة لاتلبث حتى تترك مكانها لحالة جديدة هى الإيروسية Irosism، تلك التى يعرف فيها الفتيان فتيات من لحم ودم، فكان منطقيًا أن تنسحب عروس الخيال «أهل الكهف» ليحل محلها أعمال مثل «ميديا» و«أنتيجونا» و«فيدرا» و«أندروماكى» و«نورا»..إلخ، هؤلاء الإناث المتمردات اللاتى يعشن فى الزمن الموضوعى، الزمن النسبى، فيشع سحرهن من كونهن بشراً، ولسن مجرد أفكار ومخايلات.

وأما حين بلغ الفتى سن العشرين، فقد عرف عاطفة الحب، الحب الحقيقى الذى يقود إلى الزواج، ويهدى إلى حقيقة الإبداع فى السلوك الاجتماعى، والممارسة السياسية، وتجارب الأدب والنقد، وخلال السبعة والثلاثين عامًا التالية، كانت شجرة الحب فى قلبه قد أعطت بعض ثمارها متمثلة فى العمل الدءوب القاصد تشكيل مستقبل هذه الأمة (سواء أكانت هذه الثمار ناضجة أم ما زالت نيئة) حماية للأبناء وللأحفاد من الوقوع أسرى نظام عالمى جائر، أو قوى محلية ظلامية ترتد بهم إلى كهف الماضى حيث الموت قابع منتظر.

ولأن المستقبل حلقة متصلة بالحاضر والماضى؛ فلقد صار ضروريًا -من أجل فصل القمح عن الزوان- أن يعيد الفتى الشيخ النظر فى منبع لونه الأدبى الخاص، وأن يقوم بالحفر عند جذوع الإبداع المسرحى الوطنىّ ليحلل ويراقب ويراجع مصدر الفتنة الأولى، بغرض التحرر منها انطلاقًا إلى المستقبل، لاسيما حين تكون الفتنةُ تلك حسناءَ خلابةً مثل مسرحية أهل الكهف، وحين يكون عرابَها عملاق ذكى مثل توفيق الحكيم.

محال، إذن- فى ملة الكاتب واعتقاده- إزاحة الذات الفاعلة عن النص سواء كانت هذه الذات هى المبدعُ توفيق، أو دارسُه كاتب هذه الصفحات، تمامًا كما أنه ليس من الفطنة (لمن لديه مشروع حضارى جاد) عزل النص عن ظروف إنتاجه؛ لأنها ظروف فاعلة فيه، وعى ذلك مبدعه أو جهله، وما محاولة البنيوية اللغوية وضع اليد على «الموضوع» لاحتسابه فى شبكة نطاقه المحايث إلا إعادة إنتاج لفلسفة الوضعية Positivism التى استهدفت -فى الحقيقة- إبعاد الواقع بكل ثرائه وتعدد مستوياته،

لحساب الأوضاع القائمة (المجتمع الرأسمالى) وتثبيتها وتثبيط أى جهد يرمى إلى تغييرها. وليس هذا غرض الباحث بحال من الأحوال.

من هنا، فلقد رأى كاتب هذه الصفحات أن كل محاولة مخلصة لإدراك الواقع فى حركته وصيرورته إنما تفرض على الواقع -ولو بشكل مؤقت- شكلاً، وهذا يعنى أن يدرسه كبنية Structure، فإذا كان هذا الشكل فنيا فلا ريب أن الفن فيه مرتد إلى الواقع؛ ليعيد صياغته من جديد. بيد أن هذا الإدراك أيضًا -ومهما يدعى الحياد والموضوعية- إنما هو نتاج لبنية اجتماعية لاتعى ذاتها فى البداية (رغم ممارستها لوظائفها) مثلما لاتعى الآلة ذاتها وهى تمارس وظيفتها فى نفس الوقت. غير أن البنية الاجتماعية هذه سرعان ما تفرز من داخلها عنصرَ إدراكها ممثلاً فى الفيلسوف أو الأديب المبدع. وبهذا، يصير إدراك الواقع صورةً «للواقع» صُنعت بأدوات الفيلسوف التجريدية، أو رُسمت بريشة الفنان وليس بكاميرا المصور الفوتوغرافى الخرساء الصماء.

٢-١ ممارسة نقدية موضوعية

لذا يرجع اختيار هذه المسرحية لتكون نموذجًا لفكر وفن الحكيم إلى عوامل ثلاثة، رآها الباحث حَرِيَّة بالالتفات من وجهة نظر النقد الحداثى المعاصر.

فأما أول هذه العوامل، فلعله اختيار الحكيم نفسه لهذه الثيمة الميثولوجية محاولاً إضفاء طابع عقلانى وتاريخى عليها، وكأنه -متأثراً بيونج Young تلميذ فرويد النجيب- أراد توظيف الأسطورة (باعتبارها نتاجَ لاشعورٍ جمعى) لصالح شعبه، أو بالأحرى طبقته الاجتماعية التى وجدت نفسها فى صراع مع عصر تخلفت عنه وعن معطياته ومفرداته وروحه ومادته.

أما ثانى هذه العوامل فيعود إلى أن الحكيم كان أول أديب مصرى يدرك أن التراجيديا هى الفن النظيف الذى لايتعامل مع الأشرار والسِفْلة، ولا يهتم بصغائر الأمور بل ولايهتم حتى بالموت (حيث يعتبره حادثًا طبيعيا فى الحياة) وكل ما يسعى إليه هذا الفن هو «تلك اللعبة الجمالية، تمارسها الإرادة مع نفسها»(١).

وأكاد أتصوره - أى توفيق الحكيم - وقد راح يسأل نفسه ذات السؤال الذى أرق كتّابَ التراجيديا العظام سوفكليس وأسخيلوس ويوربيدوس: هل هناك حرية فى كون تحكمه الضرورة، وتحركه المصادفة العمياء؟ فتكون الإجابة نعم؛ إذ لاضرورة إلا وتواجهها حرية. وآية ذلك أن ثمة مناطق فى الكون (مثلاً ما قبل ظهور الهيولى) وفى النفس البشرية (مثلاً عالم الحلم والأساطير) تتوقف فيها القوانين، وينقلب الزمن بما يؤكد أن الضرورة ليست مطلقة، وأن انكسارها ممكن، ولكن الكارثة كامنة فى أن هذا الممكن ليس متاحًا أمام الأبطال التراجيديين؛ إما لأن الآلهة لاتريد لهم النجاح، أو بسبب نقص مركب فى طبائعهم لاذنب لهم فيه.

ويتعلق ثالث هذه العوامل بكاتب هذه الصفحات، حيث يتلظى قلقًا بينما يراقب ثيمة جديدة (قديمة) تنبجس بقوة فى وجه مجتمعنا الحالى، ألا وهى استقطاب الغالبية العظمى فيه لفكرة تقول إن الجمود هو الأصالة، وإن محاولة إرجاع عقارب الساعة إلى الوراء هى محاولة شريفة، وفى نجاحها نجاتنا من بدع العصر وشططه وكفره وإلحاده!

ومن الواضح أن هذا العامل الأخير هو عامل موجه لاعتماد منهاج صارم لاغش فيه، يرى أن تجربة الأديب أو الفنان ليست تجربة منفصلة عن مجتمعه أو معبرة عن ذات متعالية Transcendental حسب المفهوم الكانتى (Kant)، وفى نفس الوقت فإنها -أى تجربة الأديب- ليست مجرد انعكاس ميكانيكى للواقع، وإنما هى إنتاج جدلى يعبر من ناحية عن «رؤية للعالم» مصدرها الذات الجماعية، ومن أخرى يعبر عن قدرة تلك الذات الجماعية على توليد فرد متميز يكون قادراً -بدوره- على صياغة رؤيتها للعالم صياغة جمالية مبدعة.

٣-١ مدخل للمساءلة العامة

بهذا المنهاج، الذى يربط بين النقد الأدبى وبين النقد الثقافى العام، طرح كاتب هذه الدراسة عدة أسئلة تتعلق فى قسمها الأول بالوعى القومى (البورجوازى) هل كان وعيًا متقدمًا ناضجًا راصداً للعالم فى ديناميكيته وتطوره، أم أنه وقع فى شرك التخلف والجمود حال أن قدم للأمة كاتبه الذكى المبدع توفيق الحكيم؟

فإذا كانت الأزمة المالية العالمية (التى بدأت ١٩٢٩) قد ألقت بظلالها على مسيرة الثورة الوطنية (التى بدأت عام ١٩١٩) فضلاً عن عامل القصور الذاتى الذى صاحب نشأة ونمو (وشلل) الطبقة المهيأة لقيادة الأمة إلى التحرر والاستقلال والتنمية (وهى طبقة البورجوازية المصرية) فلقد صار واجبًا علينا أن نرصد ملامح أزمة الوعى لا فى مستواها المحايث آنذاك، بل وفى عمقها التاريخى أيضًا لنستدل على مكونات بنية هذا الوعى: بؤرته ومحيطه، إمكاناته وحدوده.

وأما القسم الثانى من تلك الأسئلة، فهو الخاص بدراسة وعى الكاتب (الحكيم) هل كان ابنًا بارًا بطبقته، يعيش أزماتها السياسية والاجتماعية فى إبداعه الخاص؟ وكيف كانت تجلياته الجمالية؟ وهل حاول بهذه التجليات أن يفتح ثغرة فى جدار الأزمة؛ ليفلت من بنية الحصار التى استولت على الطبقة فى ظرف موضوعى لا دخل لفرد أو أكثر فى ظهوره وهيمنته؟!

إن محاولة الإجابة على هذه الأسئلة لتقتضى من الدارس أن يضع على طاولة البحث صورة للإطار التاريخى الذى ساهم فى تشكيل الوعى الجمعى، ذلك الوعى الجمعى الذى قدر له أن يجابه زخم الأزمة بكل توفُّزاتها الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية. وغير بعيد عن هذا الإطار التاريخى علينا أن نضع على نفس الطاولة عناصر الإبداع الفنى للمسرحية فى علاقتها أولاً بالجنس الأدبى الذى تنتمى إليه (وهو هنا فن التراجيديا)، وثانيًا فى علاقتها بالمناخ السوسيوثقافى الذى ظهرت فيه وثالثًا فى قدرتها (أو عدم قدرتها) على الإشارة للتوجهات المستقبلية فى بنية الوعى، سواء عند الطبقة أو لدى المبدع لذاته فى حال انقلابه على طبقته، مثلما فعل تولستوى بمثالية ذاتية أو جوركى بواقعية ثورية.

١-٢ البنية السوسيوتاريخية للبرجوازية المصرية

دعنا نكرر السبب الذى من أجله اختار الباحث هذه المسرحية بالذات، والسبب الذى دعاه لاختيار هذا المنهج البنيوى التوليدى لدراستها (دون قطع للحوار مع الخطابات النقدية الموازية) إنه سبب يتعلق بالحاضر والمستقبل (نفس الهم الذى دفع الحكيم إلى كتابة أهل الكهف) ومن حيث إن الحاضر والمستقبل ليسا إلا عنصرين من

ثلاثة عناصر يتكون منها الزمن البشرى، فلقد كان ضروريًا طرح سؤال أولى عن سبب تغلب العنصر الثالث (الماضى) على بنية الزمن هذه فى وعى الطبقة، وفى وعى توفيق بحسبانه العامل المسيطر والسهم الأكثر فاعلية، وباعتباره الثيمة التى تتمحور حولها الأمة، والكهف الذى يسرع إليه أبناؤها يحتمون به فى مراحل الأزمات الكبرى.

للإجابة عن هذا السؤال لابد من إعمال آلية الحفر الآركيولوجى بحثًا عن المنابع التى خرجت منها هذه البنية بعلاقتها تلك، عندئذ سوف نلاحظ أن الوحدة القومية إنما قامت منذ البداية على أساس ما يعرف بالنمط الآسيوى للإنتاج، حيث يتمثل هذا النمط فى اعتماد السكان على ماء النهر الواحد لتلبية أغراض الزراعة والاقتصاد القائم عليها، ومن ثم اعتماد الاقتصاد القومى على وجود حكومة مركزية قوية يوكل إليها حل منازعات المنتجين الزراعيين، فلا تلبث هذه الحكومة المركزية إلا قليلا حتى تصبح جزءاً لا يتجزأ من العملية الإنتاجية، بل تصبح مركزاً لها طافحةً على الأطراف الاجتماعية استبدادها السياسى، مستعينة على ذلك بما خلفته المرحلة الطوطمية بعقائدها القائمة على الترتيب الشاقولى للكون، وهكذا يغدو الفرعون (صاحب البيت الكبير) هو الكائن الأعلى، يليه الكهنة وقادة الجيش، ثم رجال الإدارة ونظراؤهم فى الهيئة الاجتماعية بالثروة والمصاهرة: الضباط والتجار والفلاحون الأثرياء ثم يأتى بعدهم مرتبة الملاك الصغار والصناع المهرة، وتحت هؤلاء جميعا يأتى الأجراء، ثم أشباه البروليتاريا...(٢).

ولم تكن العلاقة بين هذه المكونات للبنية الاجتماعية تتسم بطابع الصراع، بل كانت تقوم -فى أغلب فترات التاريخ- على التوافق والرضا فيما يشبه فكرة «التعاون» المنطقى بين الضرورة «الإنتاجية» وبين الحرية «القانونية» (تلك الحرية التى تمتع بها الشعب جميعا، لاسيما فى الدولة القديمة) وفى هذا السياق الحضارى المتميز لم يعرف بمصر نظام متكامل للعبودية، فأسرى الحروب الأجانب فى عصر الفتوحات الكبرى ما كانوا ليستعبدون بل كانوا يعاملون معاملة حسنة ويتم تسليمهم إلى بلادهم فور توقيع معاهدات الصلح(٣).

ومع ذلك ثمة ما يشير إلى ظهور نوع من الرقيق فى بعض المراحل، غير أن أشباه العبيد هؤلاء كان لهم حق التملك وحق توريث ممتلكاتهم لأخلافهم بل وحق الزواج

بسيدات من الأحرار، فكان طبيعيا ألا يحتل تشغيل العبيد -والحال كذلك- مركزاً حيويا فى اقتصاد البلاد[٤].

ولئن ظلت البنية الاجتماعية قائمة على مكوناتها تلك طوال العصور، إلا أن العلاقات فيما بينها كانت تخضع لقانون التغيير الدائم بطبيعة الحال. ففى أخريات الدولة القديمة وبدايات الدولة الوسطى -ودع عنك فترة الفوضى بينهما- اضطرت الحكومات المركزية للاعتراف بدور أكبر للأشراف حكام الولايات الذين تحولوا بالمجتمع إلى نظام شبه إقطاعى Semi Feudal، فكان منطقيًا أن يأخذ المسار المصرى دربًا غير الدرب الكلاسيكى الغربى، دربًا يظهر فيه نظام شبه عبودى فنظام شبه إقطاعى إلى نظام شبه بورجوازى، حتى إذا بلغ محطة التحديث Modernity المعاصر فى القرن التاسع عشر رأينا طبقة البورجوازية الصناعية تولد من بطن الإقطاع (كابنة شرعية له) وتنمو فى مدن متصلة عضويًا بالريف لا فى مدن مواجهة Oppo-nent لكيانه تتحدى شرعيته.

ولهذا، لم تكن البورجوازية المصرية الحديثة فى حاجة إلى رفع شعار laisé pas-sé, laisé faire من حيث عدم وجود أقنان Helots أصلاً، ولم تكن بحاجة للثورة على الإقطاع استخلاصًا للسوق الاقتصادى منه لأن السوق نفسه كان مسيطراً عليه من دولة الاحتلال (بريطانيا) فكانت المواجهة محتومة، إذن، بين المكوِّن الوطنى بقيادة البورجوازية الناشىءة وبين المحتل الأجنبى بكل ما يحمله الاحتلال من صلف واستعلاء وأيضًا ما يرمز إليه من قيم وأدبيات حداثية بعضها مطلوب للنهضة، وبعضها متجنب خوفًا من الذوبان وفقدان الذات. مع ملاحظة أن كلمة (الذات) دالة على عدة مستويات فى الوعى، أساسها المادى الخوف من ضياع السوق إلى الأبد من يد الرأسمالية الصناعية الوطنية الناشىءة.

فى الحلقة الأولى من مسلسل الثورة الوطنية حققت البورجوازية المصرية، بقيادة حاكمها محمد على باشا انتصارات خاطفة على دولة الاحتلال (الخلافة العثمانية)، وتحدت الدول الغربية -الأكثر تطوراً والأشد نهمًا- السوق المصرى والمنطقة العربية المحيطة به والدائرة الأفريقية الملامسة لبطنه، بيد أن هزيمة ١٨٤٠ كانت حداً فارقًا

لطموح البورجوازية المصرية، تجنبت بعده الأسرة الحاكمة (مركز البنية) الدخول فى صراعات مسلحة مع الغرب، بل وسعت إلى الاحتماء به لحسم صراعها الداخلى مع بورجوازيتها الوطنية (الخديو توفيق ضد الثورة العرابية) ومع تكرار الهزيمة العسكرية وقعت البلاد فى قبضة الاحتلال البريطانى لتدخل بذلك فى كهف مظلم امتد نومها فيه قرابة الثلاثين عامًا أو يزيد.

وحين استيقظت مصر على حلقتها الثورية الثالثة عام ١٩١٩ لم يكن مستغربًا أن يقف الشعب كله وراء قيادته البورجوازية (المتعلمة المثقفة)، إنما كان المستغرب أن تقف تلك القيادة موقف العداء من الطبقة العاملة الثورية بحق...(٥) ولم يكن مستبعداً أن يصبح الأزهر مركزاً للثوار، وإنما كان مفترضًا أن تقف الكنيسة القبطية (بالنظر إلى عقيدتها الصارمة فى فصل الدين عن السياسة) موقف الحياد. لكن أحداً لن يستطيع تفسير هذه المتناقضات إلا إذا وضع أمام عينيه الخريطة الطبقية، عندئذ سيدرك أن البورجوازية المصرية إنما كانت تسعى للفوز بالكعكة كاملة لنفسها، حارمة منها الطبقات الشعبية. وأما مشايخ الأزهر (وأغلبهم كانوا من كبار الملاك الزراعيين)(٦) فقد راودتهم المخايلة التاريخية فى الانتصار على الغرب بتذكارات صلاح الدين والظاهر بيبرس، وأما آباء الكنيسة القبطية (ومعظمهم صاروا من كبار الملاك العقاريين)(٧) فقد عادت بهم نفس المخايلة إلى مؤتمر نيقية عام٣٢٥ ومؤتمر أفسوس عام ٤٤٩، يوم أن حققوا انتصارات فكرية وعقائدية باهرة على ذلك الغرب المتغطرس المعتمد على آليات القوة العسكرية بالدرجة الأولى.

وبين عداء البورجوازية للقوى الصاعدة فى المستقبل (قوى اليسار الاشتراكى)، وبين تحالفها مع المؤسسة الدينية بفرعيها الإسلامى والمسيحى راحت ملامح الأصولية تبرز فى الوجه البورجوازى: ملامح التسلط، والدوجمائية، والعصاب، والنوستالجيا، والجمود الفكرى، على عكس ما كان متوقعًا من طبقة «ثورية» مفروض أنها تسعى إلى التحديث بالسباحة مع تيار الزمن وهدفه المستقبل.

تلك، إذن، كانت عناصر بنية «الحداثة» المحاصرة فى وعى طبقة البورجوازية المصرية حين كتب الحكيم مسرحيته التراجيدية الرائعة «أهل الكهف»، فهل آن الأوان

لكى نحلل بنية وعى الأديب فنناظر بينها وبين وعى الطبقة السائدة آنذاك، لنخلص من هذا التحليل إلى المسرحية ذاتها؟

٢-٢ فينومينولوجيا الوعى عند الحكيم

يصف توفيق الحكيم فكره بالتعادلية، فيقول «إن معنى التعادل هنا هو التقابل، والقوة المعادلة هنا معناها القوة المقابلة والمناقضة»[٨] ويقول أيضًا فى نفس الموضع: «إذا توقف التعادل نموت، الحركة بين كفتى ميزان هى الحياة، هى جوهر التعادلية... والتعادلية تقريرية وغائية فى نفس الوقت. تقريرية من حيث إنها تبين لنا كيف تعمل قوانا، وغائية من حيث إنها حافزة للضعف والهزيمة على ألا يستسلما للنتيجة الحالية المؤقتة»[٩].

فهل ثمة تشابه بين هذا الفكر التأملى الذاتى وبين الديالكتيك Dialectic الذى اكتشف هيجل قوانينه، وطبقها ماركس وإنجلز على المادة، وعلى الأحياء، وعلى التاريخ الإنسانى؟

لنقرأ ما كتبه إنجلز فى ديالكتيك الطبيعة، حيث يعزو تجريدية قوانين الديالكتيك وعموميتها وشمولها إلى التاريخ الطبيعى وتاريخ المجتمعات البشرية لا إلى تأمل فيلسوف أو اقتراحات مفكر.

«إن هذه القوانين ليست إلا القوانين العامة فى الطبيعة والمجتمع، ويمكن اختصارها فى هذه القوانين الثلاثة الرئيسية:

- قانون التحول من الكمى إلى الكيفى.
- قانون تصارع الأضداد.
- قانون نفى النفى.

وقد كشف هيجل تفصيلاً عن هذه القوانين الثلاثة فى نموذجه المثالى كمجرد قوانين للفكر... وهنا يقع الخطأ فى كون هذه القوانين قد أدخلت بأسلوب تعسفى على الطبيعة والتاريخ، بدلاً من أن تكون ثماراً لهما، واستنتاجًا من الحركة فيهما...»[١٠].

إن الفارق بين الحكيم وبين إنجلز على المستوى الإدراكى هو ذات الفرق بين وعى البورجوازية المصرية ونظيرتها الأوروبية، فلقد حصَّلت البورجوازية المصرية على وعيها هذا من تراث أساسه النقل، وقوامه التسليم بكمال الكون وثباته وغائيته، وحتى لو بدا عبثيًا فى بعض تجلياته عندئذ يعزى القصور إلى العقل وليس إلى الكون، أما البورجوازيات الغربية فقد حصَّلت وعيها، أو الأحرى راحت تبنيه بناء فى حركة متصاعدة بالتوازى مع ثورة البخار، والاكتشافات الجغرافية، وتشييد المصانع، وتكديس الاختراعات، وإزاحة الفكر اللاهوتى بعلوم الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا والكسمولوجيا فضلاً عن العلوم الإنسانية، فلا غرو إذن أن يتحول الوعى البورجوازى الغربى فى مرحلة من مراحله إلى الثورة حتى على ذاته (هنا نتذكر فيورباخ وماركس وإنجلز وبليخانوف كمفكرين بورجوازيين ثوريين) وبالمقابل يظل الوعى البورجوازى المصرى ساكنًا لايتصور شكلاً للعالم غير ما يعيش فيه الآن (هنا نتذكر لطفى السيد وهيكل والعقاد و... توفيق الحكيم) وشكل العالم هذا وإن بدا قائمًا فى الحاضر إلا أنه نتاج لماضٍ ،أو هو مراوحة أليمة بينهما، أما المستقبل فهو ما كان الوعى البورجوازى المصرى يخشاه ويفر منه فرار السليم من الأجذام (ونحن نتحدث عن فترة الثلاثينيات التى كانت تنذر بسقوط الرأسمالية فى كل مكان وصعود الأنظمة الشمولية، سواء كانت شيوعية أو فاشية) وآية ذلك أن مأثرة البورجوازية كطبقة تظهر فى أعقاب الإقطاع -فى أى مكان فى العالم- إنما هى مطالبتها بالديمقراطية، الديمقراطية التى تنسب السيادة إلى الشعب، وليس إلى كائن متعال مفترض.

فإذا كان الدين هو أيديولوجية الإقطاع، فإن الديمقراطية هى أيديولوجية البورجوازية، ولكن الديمقراطية معناها تسليم السلطة إلى الأغلبية، والحكيم يعى هذا جزئيًا، ويسجله بوضوح فى كتابه تحت شمس الفكر:

«ما معنى الديمقراطية إذا لم تكن هى تمكين طبقات الشعب كلها من الدفاع عن نفسها تحت قباب المجالس النيابية؟!... لكن أحزابنا لاتمثل فى حقيقة الأمر غير طبقة واحدة هى طبقة الملاك»(١١).

ونقول إنه يعى ذلك جزئيًا؛ لأنه لايتحدث عن تسليم السلطة لحزب الأغلبية (والأغلبية هنا هى طبقات العمال والفلاحين والبورجوازية الصغيرة) بل يتحدث عن

تمكين هذه الطبقات من الدفاع عن مصالحها بممثلين برلمانيين! ولهذا فإننا لانعول كثيراً على صيحة الحكيم «المثالية» عندما يقول: «لئن كانت حركة الإصلاح الاجتماعي في مصر قد تأخرت حتى اليوم فذلك سببه تقصير الكتاب والأدباء، إني أتهم بملء فمي الأدب المصري بهذا الجرم»...(١٢).

ذلك أن حركة الإصلاح الاجتماعي ليست متعلقة بالدرجة الأولى بجهود الأدباء والكتاب -رغم أهمية دورهم بالطبع- بل تتعلق بدرجة النضج السياسي والتطور الاقتصادي للطبقات ذات المصلحة في الثورة أو الإصلاح. ولهذا، فإن الحكيم الذي يذهب إلى أقصى التطرف الكلامي في تحميل نفسه وزملائه الأدباء المسئولية إلى حد التجريم، نراه على المستوى العملي يتحاشى استخدام مصطلحات الفكر اليساري: الصراع الطبقي، البروليتاريا، الاشتراكية...إلخ، وحتى حين يشير إلى بعض رموز الفكر الاشتراكي الفابي من أمثال برنارد شو وهـ.ج ويلز وبريستلي، فإنه يفعل ذلك متجنبًا حتى تسمية الاتجاه السياسي الذي يمثلونه!

وحين يشير الحكيم إلى المادية فإنه يشير إليها من موضع المنتقد الرافض، دون أن يلتفت إلى كونه يتحدث عن المادية الميكانيكية، مادية القرن الثامن عشر كما يمثلها هولباخ:

«لقد أجاب العصر الحديث فعلاً بأن الإنسان وحده لا شريك له في هذا الكون، وإنه إله هذا الوجود، وإنه حر تمام الحرية، وبهذا الجواب الذي قضى على تعاليم الأديان ختم العصر الحديث على نفسه بطابع المادية، وعلى رغم بقاء الدين في كثير من البلاد المتحضرة ماضيًا في دعوته، محافظًا على مظاهر قوته، إلا أن الناس جميعًا حتى المتمسكين بالطقوس وروح النصوص قد سيطرت عليهم النزعة المادية»(١٣).

لقد ألمحنا من قبل إلى أننا نستخدم منهاج البنيوية التوليدية في هذا البحث، ولكن بمناقلة بينه وبين مناهج أخرى حين تدعو الحاجة إلى ذلك، والظن أن استخدام التفكيكية هنا Deconstruc-turalism قد يكون مناسبًا لقراءة النص المتواري والمتناقض في آن مع النص المعلن في كتابات الحكيم الفكرية. يكتب الحكيم في موضع آخر من التعادلية ما يشي بأن الرجل إنما كان مدركًا للعلائقية القائمة بالضرورة ما بين

الأديب وثقافة عصره فيقول: «إن فكرة أبي العلاء أو شكسبير عن الإنسان هي في نفس الوقت انعكاس لما كان سائداً في عصر كل منهما من ثقافة ومعرفة. ولن يصل الأديب أو الفنان إلى تحديد موقف الإنسان في زمانه وعالمه ومجتمعه، إذا انقطعت صلة الأدب أو الفن بالعلوم والأفكار المحيطة به»[١٤].

هذا النص الهام يكشف في الحقيقة عن تناقضين لا عن تناقض واحد، يبدو أولهما في الإقرار بأن لا شيء يمكن أن يقوم وحده في فضاء خاص به (وهكذا تقوم الصلة ما بين الأدب والفن وبين العلوم والأفكار المحيطة) وفي نفس الوقت يتم تجاهل الصلة ما بين العلوم والأفكار، وكذلك الفن والأدب، وبين التطور المادي للمجتمعات البشرية ممثلاً في وسائل وقوى الإنتاج والعلاقات الرابطة بينها، لحساب بناء مثالي فوقي Super Structure تبدو فيه العلوم والأفكار والفن والأدب وكأنها تتطور من تلقاء نفسها دون أي تأثر بالبنية التحتية للمجتمع البشري.

أما التناقض الثاني فيكمن في أن الحكيم -برغم إدراكه النظري للصلة العلائقية بين الأدب وعلوم العصر- لم يدرك أن أدبه كان بعيداً بالفعل عن فكر علوم عصره: النسبية والكوانتم في الفيزياء، اللاماركية والداروينية في البيولوجيا، ثم المادية الجدلية والبراجماتية والوضعية المنطقية والظاهراتية في الفلسفة.

كان توفيق يعيش بجسمه في القرن العشرين، أما فكره فكان هناك يتسكع في أزقة القرن الثامن عشر خلف نيوتن وزمنه المطلق الذي لا يقابله غير الإيمان بمعجزة المسيح، وقيامته من عالم الموت في ظرف استثنائي يراد تعميمه في مكان مطلق هو عالم الآخرة وملكوت الله الأبدي.

يكتب توفيق باطمئنان وثقة: «للتعادل أداته الفعالة التي يستخدمها دائمًا في كل محيط: سواء في العلم، أو في الأخلاق، أو في الفن، أو في الفكر، أو في السياسة، أو في الاقتصاد...إلخ هذه الأداة هي ما يسمى برد الفعل... فكل فعل لابد له من رد فعل»[١٥].

وكذلك يكتب بإيمان خاص جداً «إن الحكم المثالي، في واقع الأمر ليس في المبادئ المثالية بل في الأشخاص المثاليين»[١٦].

ولأنه يخاطب العامة، فهو يستخدم مصطلح «المثالية» بمعناه الأخلاقى لا الفلسفى ومن ثم يذهب ليؤكد أن الأنبياء وحدهم كانوا المثاليين، ولهذا اتبع الناس أديانهم «مشدوهين يتساءلون: أهم من طين؟» غير ملقٍ بالاً إلى أن العهد القديم لم يقدم صورة «مثالية» لهؤلاء الأنبياء بل عرضهم كبشر يرتكبون من الخطايا ما تقشعر له الأبدان!

لكن الحكيم -مع ذلك- يصرح فى أكثر من موضع قائلا: عقلى ملحد أما قلبى فمؤمن.

هذا التقسيم الجغرافى المخترع لا وجود له فى الذات المدركة إلا عند عقل تتناوشه الحداثة من ناحية، ويشده التراث من أخرى، فكأنه بذلك يعيش حالة من الحصار تتمثل فى بنية مشابهة لتلك التى ضمت وعى طبقته إليها فى مرحلة من مراحل أزمتها فى العصر الحديث، ويمكن تصوير هاتين البنيتين على هذا النحو:

المركزية- الاستبداد- الثورة- الفشل	بنية الحصار فى وعى البورجوازية المصرية
الإيمان- النوم- اليقظة- الصدمة	بنية الحصار فى وعى المفكر توفيق الحكيم

لقد أشرنا فى الفقرة (١-٢) من هذا البحث إلى أن عنصر الماضى هو العنصر الغالب فى بنية الزمن، سواء بوعى الطبقة البورجوازية أو فى وعى الحكيم، وهذا يعنى أن الوعى -باعتباره التفاتًا أنطولوجيا- لا مندوحة «قاصد» إلى شىء محدد، وحين تكون الأزمة يكون القصد هو التطلع إلى حل ما، فإذا لم يكن الحل واضحًا أمام الوعى (أى فى المستقبل) انقلب الزمن وعاد الوعى للنظر إلى الوراء (الماضى) وبتكرار هذه العملية خلال الأزمات التاريخية، فإن الوعى الجمعى يقر لديه -خاصة حين تظل البنى الاجتماعية ثابتة نسبيًا- أن «القصدية» لاتتوجه إلا للخلف والوراء، للثابت القديم واليقين الإبستيمى الموروث، مستخدمة آلية النقل ومخايلة التقليد والاتباع، حتى لو كان هذا تقليداً للغرب.

«نعم. لابد أن نساير الغرب وإلا فكيف ننهض؟! لابد أن نكتب فى كل المذاهب من الكلاسيكية وحتى العبثية، لابد من فتح جميع النوافذ على كل التيارات، الفن فى

العالم يمضى فى كل الاتجاهات، فلماذا لانفعل مثلما يفعلون؟! أجل كتبت يا طالع الشجرة حتى لايقال إننا متخلفون عن مسرح العبث[١٧]».

وتلك قصدية وعى أغلقت أمامه سُبل الإبداع، وغام أمامه المستقبل فدار حول نفسه فى دائرة المكان فلم يجد إلا مركزية فاستبداداً، فثورة فإخفاقًا يقود المجتمع للتسليم بالمركزية مرة أخرى، فهل ثمة سبيل غير اجتلاب أشكال فنية من مجتمعات أخرى، أشكال سابقة التجهيز، هى حداثية عند أصحابها من حيث مكابدتهم فى الوصول إليها، وهى شبه حداثية أو حداثة محاصرة عند غيرهم ممن استوردوها جاهزة دون معاناة ودون دوافع حقيقية!.

كان توفيق الحكيم كاتبًا عظيمًا بقدر ما كان نبيًا من أنبياء البورجوازية المصرية، فلقد تطابقت بنية وعيه -بشكل مذهل- مع بنية الوعى الطبقى عند البورجوازية المصرية، فراح يقدم لها ما تحتاج إليه من عزاء ومن تعبير فنى قوامه الإشفاق على الذات، وربما كان هذا ما يفسر شهرة الحكيم وانتشار مؤلفاته، وليس فى هذا ما يعيب الرجل بالطبع، فغير مجد فى ملتى واعتقادى تقويم أعمال كاتب بأسلوب ينتزعه انتزاعًا من سياقه الاجتماعى والتاريخى، بل إن كان ما يسعى إليه هذا البحث هو تحليل أعمال الرجل وإضاءة مصادره الأيكولوجية وتأويل فكره وإبداعه تأويلاً يأخذ فى الاعتبار أن أنطولوجيا الكاتب (أى تكوينه) ليس منبت الصلة بأنطولوجيا الأمة، ومن حيث أن الأنطولوجيا فى الحالتين مفضية بالضرورة إلى واقع إبستيمى قابل للتغيير حال فهمه الفهم العلمى.

فى هذا الصدد لا يرى الباحث فيما استحدثه الحكيم فى أدبنا العربى (كتابته للتراجيديا أعنى) إلا وجهًا إيجابيًا من وجوه الثقافة المتغيرة حتى وإن اعتورت هذا الوجه عيوب ونقائص، حتى وإن بدأت الكتابة هذه كتجل من تجليات التقليد والاتباع إذ يكفيها أنها بدأت وفتحت بهذه البداية الباب أمام إبداعات تتلافى النقص والعيوب فى المستقبل.

بيد أن هذا النهج التأويلى لا يغرينا باتباعه إلى نهاية مداه فنغفل عن تحليل أول تراجيديا مصرية بغير المنهاج الذى اخترناه، أعنى المنهج البنيوى التوليدى. فإلى أهل الكهف.

٣-٢ أهل الكهف- تراجيديا مصرية

كتب توفيق الحكيم ذات يوم يقول:

«حملنى على كتابة أهل الكهف الرغبة فى كتابة مأساة مصرية.. إنك تعلم أن أساس المأساة الإغريقية هو القدر.... المأساة عندى أساسها الزمن...»[١٨].

هذه العبارة الملتبسة تحتاج إلى تحليل نستعير له أدوات الوضعية المنطقية لنسأل هل ثمة فارق فى المدلول بين القدر وبين الزمن؟! إن الثقافة العربية الإسلامية لاتفرق بينهما، فهناك الحديث القدسى الذى يقول: لاتسبوا الدهر فأنا الدهر. وأما الثقافة الإغريقية فلقد عرفت القدر باعتباره مشيئة الآلهة. لكن عبارة الحكيم تضع بين القدر وبين الزمن حاجزاً مفترضًا. حاجز إن تلمسته بيديك لم تجد إلا هواءً. ولكنها الرغبة... (تلك الكلمة التى بدأ بها الحكيم عبارته) فى وضع خط فاصل بينه وبين التراجيديات الإغريقية.

فهل تكفى الرغبة عند كاتب -حتى ولو كان ذكيًا مثل الحكيم- لكى تولد عملاً عظيمًا ؟! لنمض قدمًا فى درس أهل الكهف بحثًا عن الجواب.

تنتمى الفكرة الرئيسية للمسرحية إلى عالم الحداثة حيث تنفتح بوابة الكهف - الرابطة ما بين المطلق والنسبى أو ما بين الخلود والزمن المتغير- على عالم الوعى الإنسانى الذى نام طويلا وآن له أن يستيقظ لتذكرنا هذه الثيمة بمقولة نيتشه «لقد نمت طويلا، فلتستيقظ إذن، إن العالم لعميق، وإنه لأعمق مما ظن النهار»[١٩].

فإذا كان النهار ترميزاً للوضوح والبساطة والإيمان بأن ثمة حكمة تدبر الكون، فإن هذا كله ليس إلا نومًا غير عادى. هو نوم فكرى يحيط بالإنسان فى رائعة النهار. بيد أن اليقظة ستكشف عن عمق مخيف لا ترى فيه الأشياء كما كانت تبدو على السطح، إنها اليقظة التى تكشف عن موت الإله (بالمعنى الفلسفى الذى أراده نيتشه) وبالتالى عدم اعتباره مسئولا، الأمر الذى يضع المصير الإنسانى بين يدى الإنسان وحده. ويا لها من مسئولية رهيبة ثقيلة، إنها جوهر التراجيديا الذى عبر عنه ريتشاردز بقوله:

«لايستطيع كتابة التراجيديا إلا عقل لا أدرى، أو عقل يؤمن بالغنوص، إذ إن أقل إشارة إلى عزاء لاهوتى إنما هى تدمير لعمله»...[٢٠].

إن الإيمان والتسليم بحكمة الخالق نعمة بلا شك، والذين يتمتعون بهذه النعمة لا يمكن أن يروا فى الوجود مأساة من أى نوع، بينما التراجيديا ليست إلا هذا الفن الذى يعالج بكل الجدية إشكالية الحياة والموت، من خلال تصوير بطل مأساوى يتألم بغير حدود، بغير أمل من أى نوع، وفى هذا يكمن نبله الخاص.

ومظهر بطولته هو قبوله هذا الألم وإقدامه على إنجاز مهامه فى هذا العالم، غير عابئ باليأس يحيطه من كل الجهات. ينطبق هذا على أوديب وأنتيجونا، كما ينطبق على ماكبث وعطيل وهاملت؛ لأن المفارقة Paradox عندهم تتجلى فى العلاقة المتوترة ما بين ذواتهم وموضوع إدراكهم (العالم)، وأن يعى واحدهم العالم وعيا حقيقيا لا غش فيه معناه اكتمال وجوده وانطفاء شمعة حياته، ولذلك يسمى هذا الموت «بالموت التراجيدى» الموت الذى لا قيامة منه أبداً، فهل كان موت ميشيلينا موتًا تراجيديا بهذا المعنى؟! هل استطاع ذلك العاشق المؤمن أن يؤثر -أو حتى حاول أن يؤثر- فى تلك الكتلة الصماء المسماة الكينونة؟ نعم. لقد حاول ذلك ،ولكن محاولته لم تكن نتاج فعل بقدر ما كانت رد فعل على النوم المفاجئ الذى أصابه وأصاب زميليه، ثم اليقظة المفاجئة التى هاجمتهم جميعًا دون إرادة منهم. ولولا الصدفة البحتة التى جعلت من الأميرة الصغيرة (شبيهة حتى فى الاسم) بالأميرة القديمة التى أحبها فى الزمان الغابر - لكان رد فعله مشابها لرد فعل زميليه اللذين استسلما للتاريخ ثانيهما بعد الأول، أما ميشيلينيا فلقد بدأت معركته ضد الماضى لحظة أن شبه له أن الحب غالب ومنتصر على الزمن.

ولقد كان ممكنًا أن نصدق مقولة إن الحب مستطيع أن يعلو على الزمان حال وجود هذا الحب حقيقة وليس وهمًا. وآية ذلك أن انجذاب ميشيلينيا إلى بريسكا الجديدة ليس إلا خيانة لحبيبته التى ماتت بعد أن ظلت وفية لعهده، رافضة الزواج من غيره لثلاثين عامًا أو يزيد! فهل يمكن أن نسمى علاقة ميشيلينيا بشبيهة وسمية تلك الحبيبة القديمة إلا نوعًا من الإيروسية التى ينجذب إليها الرجل/الذكر إلى نموذج أنثوى

معين؟! إن الحب لايتوجه إلى «نموذج» عام، بل إلى فرد بالذات. فرد لا يمكن استبداله لأنه غير قابل للتكرار أو الاستنساخ.

أما علاقة بريسكا الجديدة بهذا الشاب العجوز جداً ووقوعها في غرامه، فلا يعدو الانجذاب أيضا إلى نموذج ماضوى يظن أنه يمثل الحب والوفاء المفتقدين في العالم المعاصر، وفي الحالتين: حالة ميشيلينيا وحالة بريسكا، فإن الحب نفسه -باعتباره انتقالا من مرحلة الضرورة إلى مرحلة الحرية- إنما يعكر عليه، بل ويتم نفيه من الحاضر الغنى بالاحتمالات لحساب الماضى المتوهم.

لكن الحبكة تحاول أن تقنعنا أن الماضى يمكن أن يعود، ولهذا فهى لاتصعد بنا من الأدنى إلى الأعلى، ولاتنطلق من بداية إلى وسط فنهاية.. أى أنها لاتبدأ بعناصر بسيطة لاتفتأ تتعقد حتى تصل إلى ذروة الأزمة ليبدأ الطريق إلى الحل، بل نراها -أى الحبكة- تسير فى دائرة، نقطة النهاية هى نقطة البداية، مما يشى بسانكرونية الزمن على المستوى الأنطولوجى، أما على المستوى الإبستيمى، فإن تصور التغيير غير وارد، بل هو ليس إلا وهمًا، فالأميرة بريسكا الجدة تعود بالمعنى الحرفى للكلمة فى هيئة بريسكا الجديدة، تعود إلى نفس المرحلة العمرية، بنفس الملامح، بنفس القوام، بنفس الصوت، بل وحاملة نفس الصليب الذهبى الذى أهداه إليها حبيبها، فليس عجيبًا، إذن، أن يصرخ هذا الحبيب فى وجه زميله الراعى:

«لم يتغير شىء يا يمليخا، ها هو بهو الأعمدة كما تركناه أمس. فيقول يمليخا فى صوت كالعويل: بل كل شىء تغير، كل شىء تغير»[٢٢].

إن الأصولى المؤمن -ممثلا فى ميشيلينيا - ليعيد إنتاج الماضى ضاربًا صفحًا عن كل مظاهر التغيير: الملابس، الشوارع، وسائل النقل والمواصلات، ما جرى من انقلاب فى العقائد وما اختلفت به الأفكار، وما شأنه من هذا أو بكل هذا ما دامت بريسكا المشتهاة قد ظهرت له فى جسم يشبه الجسم القديم الذى هام به شغفًا ؟!

والحبكة الدائرية هنا ليست اختياراً عشوائيًا، بل تم انتقاؤها بذكاء؛ لتكون شكلاً فنيًا يحمل سمات مضمونه الأيديولوجى الرومانسى، حيث الإخفاق والموت مصير إنسانى محتوم، وحيث الذات غير مستقلة عن العالم وعن نسيج التعاقب

الدياكرونى المركب فيه، وفى نفس الوقت فإنها -أى الذات- ترى العالم كتلة صماء لاجديد تحت شمسه وكأن الزمن فيه (من وجهة نظر الذات) سانكرونى بشكل مطلق.

هكذا تضع المسرحية الرجال الثلاثة ورابعهم كلبهم مقابل المدنية (الحضارة التى يقال لهم إنها تغيرت) ولكن رجال الكهف -بدرجات متفاوتة- يرفضون الاعتراف بهذا التغير، ففى الاعتراف به موت لهم، ولأنهم لاينظرون إلا لزمانهم الداخلى، فإنهم يستقبلون مظاهر التغير بالفكر والازورار، وهنا نجد لمحات تراجيدية لايعكر عليها إلا الاستمساك بعالم آخر يلتقى فيه الأزواج والمحبون وتصحح الأخطاء وتنجلى الغيوم!

لا يجرؤ الحكيم -رغم مخايلة التراجيديا لحسه الفنى غير المنكور- أن يحدق في عيون «ميدوزا» معلنًا موت الطبقة البرجوازية المصرية (بمعنى إفلاسها سياسيًا واجتماعيًا) موتًا تراجيديًا لا قيامة لها من بعده، لا فى هذا العالم ولا فى عالم آخر. ولو كان قد فعل لكان قد كتب تراجيديا حقيقية وليس شبه تراجيديا Simi Trage-dey ولأن التراجيديا حيث تنذر بعالم موت (وفى نفس الوقت تبشر ضمنيًا بعالم جديد يولد) فإن مجتمع ما بعد البورجوازية Post Bourgoise كان حريًا بأن ترى نطفته وهى تتكون (فى رحم الزمن) من عناصر ومنظمات المجتمع المدنى: أحزاب بغير وصاية، وصحافة لاتطالها المصادرة، ونقابات مستقلة عن السلطة الحكومية، أندية وجمعيات ثقافية تمارس الدرس الحر لكل المذاهب والتيارات الفكرية والفنية والأدبية دون تجريم أو إرهاب معنوى، سينما ومسرح يلبيان الحاجات المعنوية للشعب دون رقابة بطريركية من أحد، كل هذا فى إطار دستورى (لاتتناقض مواده مع حقوق الإنسان) وبرعاية دولة عصرية لاتمايز بين مذهب وآخر أو فكر وفكر، أو رجل وامرأة، دولة عصرية تفصل بينها وبين الدين (كممارسة سلطوية) ولكن لاتفصل بينه وبين المجتمع كنبض من نبضاته وتشوف من تشوفات الروح فيه.

هذه الإشارة إلى التركيبة الاجتماعية فى المستقبل هى ما غاب عن فكر توفيق الحكيم ،حيث كان وعيه دائرة مغلقة موازية لدائرة وعى طبقته المغلق كذلك. ومن هنا جاءت «أهل الكهف»؛ لتكون هى بذاتها تعبيراً حقيقيًا عن الأزمة، وليس مجابهة لها بحال من الأحوال.

جانبيات ومرجعيات:

١ - Nietzche, The Birth of Tragedy And The Genealogy of Morals, Translated By Francis Wolfgang, New York 1956.

٢ - بالمعنى الذى أورده المؤرخ الرومانى سيرفيوس توليوس -والمقصود بأشباه البروليتاريا هؤلاء الذين لا يملكون ثروة ولا مهن لهم، وإنما يتعيشون من أداء الأعمال الحقيرة كحمل البضائع أو كنس الشوارع...إلخ.

٣ - راجع مثلا معاهدة السلام بين رمسيس الثانى والحيثيين عام ١٣٢٥ - ق.م موسوعة تاريخ مصر هـ.ع.ك صفحة ٢٦٢.

٤ - انظر: جورج بورنز (وآخرون)- معجم الحضارة المصرية القديمة- ط٢- هـ.ع.ك ص١٧١.

٥ - لمزيد من التفاصيل- راجع كتاب رفعت السعيد «تاريخ الحركة الاشتراكية فى مصر ١٩٠٠- ١٩٢٥- دار الثقافة الجديدة- الطبعة الثانية.

٦ - راجع علي بركات -رؤية على مبارك لتاريخ مصر الاجتماعى- مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام ١٩٨٢ من صفحة ١٥١ إلى ١٥٣.

٧ - Bear. G,A History of Iandowenership in modern Egypt- Ox, London 1962.

٨ - حواره مع ألفريد فرج- دليل المتفرج الذكى إلى المسرح- كتاب الهلال- فبراير ١٩٦٦.

٩ - السابق.

١٠- Engles, Frederic, Dialectic of nature, Foreign Ianguages publishing house, Moscow 1954 p.83.

١١- الحكيم- توفيق، تحت شمس الفكر- دار الكتاب اللبنانى- بيروت ص ١٠٥.

١٢- السابق- ص١٩٣.

١٣- التعادلية- ص٢٤.

١٤- التعادلية- ص٢١.

١٥- التعادلية- ص٦٥.

١٦- شجرة الحكم- ص٢٥.

١٧- من «دردشة» للحكيم مع كاتب هذه الصفحات -بمقهى بترو بالأسكندرية صيف عام ١٩٨٢.

١٨- الحكيم- تحت شمس الفكر- صفحة ١٠٥.

١٩- Neitzche, Thus Spoke Zaradisht.

٢٠- Richards. I.A, principle of literary Criticism, Harcourt, Brac, New York 1948.

٢١- ولكنه -مع ذلك- موت نبيل غالى الثمن عظيم القيمة؛ لأنه يؤدى إلى التأثير فى تلك الكتلة الصماء المسماة الكون؛ لأنه موت يعيد تشكيل الأمور العامة، ولهذا أطلقت الفلسفة اسم الأنطولوجيا Ontology على تلك الأمور العامة، فهى الموجودات بشكل عام عند أرسطو، وهى فى تعريفات الجرجانى ما لا يختص بقسم معين من أقسام الوجود (الواجب- الجوهر- العرض) وهى فى الفلسفة الحديثة تقصد الأشياء ذاتها. ويفرق هيدجر بين الأنطولوجى Ontology الذى هو الأولانى المؤسس والغائب فى نفس الوقت، وبين الأونطى Ontic أى الموجود الزائف، وربما كان الجذر اللغوى لهذا التعبير هو الذي سرب للعامية المصرية لفظة «أونطة» التى تعنى الزيف. ولمزيد من التعمق فى هذا البحث اللغوى- راجع لويس عوض- مقدمة فى فقه اللغة العربية- الفصل الثالث (أدوات البحث الفيلولوجى) الناشر دار سينا، الطبعة الثانية ١٩٩٣.

٢٢- أهل الكهف- ص٤٤.

استلهام التراث في:
«أهل الكهف» لتوفيق الحكيم

نفيسة عبد الفتاح شاش

كانت حياته نبيلة؛ فقد امتزجت فيها كل العناصر لدرجة أنها جعلت الطبيعة تكاد تنادى إلى العالم أجمع قائلة: «لقد كان رجلاً عظيمًا».

هذا الرجل العظيم، الكاتب المصرى المتألق، «توفيق الحكيم»، تناول على مدى ثلاثين مسرحية الموضوعات المختلفة لصراع الإنسان مع المجهول تارة، ومع المرأة تارة، وأمام الله سبحانه وتعالى تارة أخرى، ويظل الصراع مستمراً.

إن الأدب المسرحى العربى أخذ انطلاقته عن طريق مسرح الحكيم، الذى جمع مظاهر التراث، من بين فكر وإبداع، وفن فى تنسيق الأفكار بداخل قالب بلاغى متميز.

لقد استلهم من القرآن الكريم، ومن أول قصة من القصص الأربع لـ«سورة الكهف»، موضوعًا مثيراً ليعرضه على خشبة المسرح، وأطلق على مسرحيته عنوان «أهل الكهف»، وكان ذلك بمناسبة افتتاح مسرح الفرقة القومية فى القاهرة عام ١٩٣٥.

ويقول عميد الأدب العربى الدكتور «طه حسين»:

«إن مسرحية «أهل الكهف» تعتبر مسرحية مثيرة، ليس فقط على مستوى الأدب المعاصر فحسب، بل وأيضًا على مستوى الأدب العربى».

وعلى الكاتب أن يكون، وقبل كل شىء، كما قال المفكر والفيلسوف الألمانى نيتشه Nietzche راويًا بكل المعانى والمستويات، وأن يكون لديه القدرة الحقيقية للفكر والإبداع وتنسيق الأفكار.

وهنا نجد أن مسرحية توفيق الحكيم جامعة لكل هذه المظاهر، إلى جانب ناحية بلاغية متميزة للغاية، تبدو من خلال عالم الغيبيات والعودة إلى التراث. لقد كرس هذا الكاتب كل مواهبه وإمكاناته على ما ألهمته القصة المروية خلال ١٨ آية من سورة الكهف، وذلك من الآية التاسعة وحتى الآية السادسة والعشرين، وتحتوى هذه القصة على تراث إبداعى وكفاية سردية لهذه الآيات، فتشكل قيمًا متعددة، استغلها توفيق الحكيم فى مسرحيته.

إن لغة القرآن الكريم تشكل نوعًا من التراكيب الخاصة التى تحدد الاهتمامات المرتكز عليها مشاهد المسرحية، والتى حددت هدفًا هامًا: ألا وهو موضوع «البعث»، ومفهوم اليوم الآخر.

ولأهل الكهف تاريخ طويل ومسميات وترجمات متعددة، ويظل هذا الموضوع التراثى والدينى والأدبى، حتى يومنا هذا، من الموضوعات التى اهتمت بها شعوب الشرق والغرب. فإن قصتهم المذكورة فى الكتب المقدسة جذبت انتباه الكاتب المسرحى القدير توفيق الحكيم.

ويصرح العالم الفرنسى "لويس ماسينيون" Louis Massignon أنه منذ عام ١٩٥٤ تقام الشعائر وكأنها نوع من الحج الإسلامى والمسيحى الذى يجمع بين الشرق والغرب، أى بين المسيحيين والمسلمين، فالجميع يتوجه إلى بريطانيا نحو المحراب المخصص لتلك الصلوات، وسط الساحات الشاسعة المحاطة بأشجار القسطل. وهناك تتعانق تراتيل الإنجيل وتلاوة الذكر الحكيم، معبرة عن معتقدات راسخة خاصة بالمسيحية والإسلام على السواء ، وذلك كله فى حفل تراثى هائل[1].

والنص القرآنى الذى ألهم توفيق الحكيم يرتكز على فكرة أساسية تؤكد مفهوم البحث Ia resurrection. هؤلاء المسيحيون المؤمنون الذين فروا هاربين من ديوسيوس أو ديوكليسيان Decius Dioclecien ، هذا الملك الرومانى الوثنى الطاغية، الذى يحكم على أى مؤمن بالموت فى ساحة "مصارعة السباع".. ويسارعون بالاختباء فى كهف بالرقيم، فى آسيا الصغرى، وتتضارب آراء الباحثين: أكانت هذه المدينة فى

سوريا أم فى العراق أم فى اليمن أم فى الأردن، حيث يوجد بكل من هذه الدول كهف تدور حوله أحداث تلك القصة المثيرة. وإذا بهؤلاء الرجال يأوون إلى سبات عميق استغرق ثلاث مائة سنة ويزيدون تسعًا كما جاء فى القرآن الكريم. ونلاحظ هنا الإعجاز القرآنى الذى يحدد بدقة فائقة معايير السنة الشمسية والسنة القمرية(٢).

ويلاحظ هنا أيضًا اتجاهان فى تقديم النص الدينى والنص المسرحى، ويقول دى بوا فى هذا الصدد:

"إن عالم النص حيث الأفراد والأشياء التى تتحرك طبقًا لقوانين معينة، وعالم اللغويات حيث النظم البلاغية التى تحكم الجمل وتفرض نظامًا خاصًا"(٣).

ويكون هذا السبات بمثابة "مرجحة زورق على مياه البحر"، إنه زورق النجاة بفضل الاستسلام لقدرة الله سبحانه وتعالى(٤) الذى كان يقلبهم ذات اليمين وذات الشمال.

وتمر الأعوام، ويأتى المسيح عيسى بن مريم عليه السلام وتروى قصة هؤلاء الشهداء ويتنبأ ببعثهم، وبعد مرور ثلاثة قرون، وفى عهد الملك تيودوز Theodose تتحقق المعجزة.

إن فكرة البعث، وهى تشكل المحور الرئيسى والموضوعى لما جاء بالفعل فى الإنجيل وفى القرآن(٥)، والتى تأكدت بظهور هؤلاء الصالحين أمام الناس جميعًا بأرواحهم وأجسادهم - أكدت للعالم أن الله عز وجل قادر على أن يبعث الموتى ويحييهم، وهذا ما يوضحه بعض العلماء، فالدورة الشمسية تبدو هى الأخرى وكأنها رمز واضح للبعث وأيضًا للحياة، ثم الموت ثم البعث مرة أخرى.

ويقوم توفيق الحكيم بتدعيم فكرة البعث عن طريق استخدامه لمحاور ومواقف متعددة فى المسرحية.

وعند رفع الستار نشاهد منظر الكهف "وظلال لا يتبين فيه غير الأطياف، طيف رجلين قاعدين القرفصاء". كما يقول فى نص المسرحية.

ثم يأتى الطيف الثالث وهو راعى الغنم، ويدور الحوار بينهم، وعلى مقربة منهم الكلب الذى يبسط زراعيه بالوصيد.

ويمتنع توفيق الحكيم عن طرح بعض القيم السلبية على المسرح، مثل: كيفية هروب هؤلاء الشبان واختبائهم فى الكهف، ويكتفى بسردها من خلال الحوار. هذه الأجزاء من النص تحدد طبقًا لوقع تحريك ضئيل جداً Micro-deplacement ليسمح للمشاهد أن يتابع البنيان الطولى Structure Iineaire للمسرحية. ويستخدم الكاتب أسلوب الاسترجاع Flash-back؛ ليوضح استراتيجيته المدروسة والقائمة على نوع من الديناميكية الحساسة للغاية.

ويظل الحوار مملوءاً بالحركة والتناسب والتركيبات التى تتكاثر لتقوى وتدعم التوتر المسرحى الذى يجعل المشاهد فى حالة إثارة، مع تبديل مشاعره وأحاسيسه. وإذا كانت سورة الكهف تضم أربع قصص، فهذا البنيان ربما جعل توفيق الحكيم يقسم روايته إلى أربعة فصول، مما يدل على إحساسه الذكى الذى جعله يخلق ترابط قيم بين النصين.

ونلاحظ الاستخدامات العديدة للمخاطبة الأدبية التى تخضع هى الأخرى لبعض المقاييس المرتبطة بظروف سبات هؤلاء القوم.

إن البلاغة تبدو اليوم وكأنها ليست فقط علم المستقبل فحسب، بل أيضًا علمًا حديثًا يصل إلى أقصى حدود النظرية البنيوية وعلم الإشارة Semologie فى النقد الحديث(٦).

ومن منظور العالم اللغوى رولان بارت Roland Barthes تعتبر البلاغة من أهم الاتجاهات فى اللغة.

ووضع توفيق الحكيم يبدو جليًا، حيث إن التعبير له قوانينه الخاصة. كما صرح بذلك بعض اللغويين أمثال: جيرار جينيت Gerard genette وتودوروف Todoroff وسوسير Saussure -وإن هناك منهجًا يمكن العمل به مثل الرياضيات، وذلك من أجل بنية العالم الأدبى ومعرفته(٧).

وعند مراجعة كل موقف، وترجمة الحوار يخلق النقد التركيبى نقطًا ووجهات نظر جديدة تلتقى بالتقاليد الخاصة بالتراث. فإن هذا التراث بدوره يجمع بين "الشرح

والبناء"، كما جاء فى قول جيرار جينيت، الذى يعتبر البلاغة نوعًا من دراسة للتراكيب المعينة لكل شكل ولكل نوع من الأدب. ومن هنا، فإن التركيب البنيوى الخاص بمسرحية أهل الكهف، لا يعتبر منهجًا فحسب، بل أيضًا يعبر عن ما وراء الطبيعة meta-nature وما وراء الثقافة meta-culture حيث أن هناك فكرة معينة يحاول المؤلف نشرها.

وقد احتوت هذه المسرحية على خمسة عناصر بلاغية، ألا وهى: I invention الاختراع، la disposition الاستعداد I elocution حسن الإلقاء، la memoire الذاكرة وأخيراً la prononciation النطق.

لذا تعد "أهل الكهف" فى مقدمة الأعمال المسرحية لتوفيق الحكيم التى ارتبطت بهذا كله، إضافة إلى ارتباطها بالمنطق والأخلاق وعلم النفس، وليست البلاغة هى فقط "الفن الطائش لتجميل اللفظ"، ولكنها الرغبة الأكيدة فى الاتصال.

وبلاغة توفيق الحكيم لا تحتوى فقط على فن التعبير، والقول السديد، والإقناع، بل وأيضًا على "فن توجيه المشاعر والأحاسيس".

وفى إطار نوع من الفنون التى تنشط على مر الزمن، فإن رغبته فى الاتصال تسمو إلى هدف، ولها دورها الاجتماعى.

"إن البلاغة إلى جانب أنها فن زمنى وفن مكانى، فهى أيضًا فن اجتماعى وتراثى، إنها لا تدرك الحديث إلا وهو فى وضعه، مثل أداة الاتصال بين المُرسِل والمتلقى، بين الخطيب والمستمع، أو بين الخطيبين معًا"(٨).

وبالتالى، فإن دور الممثل يقترب من دور الخطيب الذى يجب عليه أن يؤثر على المستمع، ومسرحية أهل الكهف مكونة من حوار أو مواقف لهذا الحوار، وتشمل محاور منسقة طبقًا للقضية المطروحة. وهذه القضية المطروحة تكون تارة قضائية judiciaire وتارة تداولية deliberatif، وتارة أخرى بيانية demonstratif. هذه الأنواع الثلاثة للقضية يتطلب تقييمها لبناء مناسب يتعلق بكل حالة.

فالنوع القضائي ، يعمل فى مجال العدالة والظلم، وفى مجال الإدانة والدفاع، مما يكون فى المجال الخارجى للأحكام ويختص بالأزمنة السالفة. أما النوع التداولى، فإنه يأتى فى مجال المستقبل، وينطبق على الإقناع أو عدم الإقناع بالقيام بعمل شىء ما. وأخيراً النوع البيانى، أو النظرى، الذى ينظر إلى الحاضر موضحًا مزاياه أو سيئاته.

وبواسطة بلاغته استطاع توفيق الحكيم أن يوضح المقاييس الأصلية للنص، ثم عن طريق تنشيطه وبلورة وقائعه وتراثه. وتقام بالفعل شبكة مركبة تمتد بين خشبة المسرح والجمهور. ويقول فى هذا الصدد جورج مونان:" إن العرض المسرحى يبدو وكأنه بنيان لشبكة من الاتصالات المركبة بين خشبة المسرح والجمهور، وحيث يكون أجمل ما فيه التوزيع الذى يؤديه قائد الأوركسترا، أى الكاتب، فى كل لحظة على الخيوط المختلفة، من نص وتمثيل وإضاءة وملابس ديكور".

هذه الناحية الفنية المركبة تحتوى على نظامين، وهما: النص Texte وما يدور خارج النص Hars-texte، وهناك تناسق بينهما، حتى توضح القصة التى لا تدور بأكملها على خشبة المسرح، وتتوالى الأحداث لتبين الأبعاد بين الأوقات والأزمنة، وبين الماضى والحاضر.

وهندسة النص تصبح مكونة من سلسلة من المعانى ترتكز على أربع قواعد :

أولاً: الأداة، وهى الموضوع المستخرج من القرآن الكريم.

ثانيًا: اللغة التى استخدمها توفيق الحكيم.

ثالثًا: القواعد التى تبناها خلال المسرحية.

رابعًا: المشاعر التى أضافها الكاتب بخياله.

ويتمكن توفيق الحكيم من إعطاء عمله هذا كل صفات العمل الفنى الرائع، ويصبح الموضوع مزدوجًا: موضوع متصل بالتراث ومرتكز على الإيمان وتأكيد البعث،

والآخر عاطفى ويتصل بالمشاعر التى استلهمها الكاتب الفنان من وحى إلهامه وخياله.

ومن خلال هذا التداخل النصى، ارتكز توفيق الحكيم على عدد من الإمكانات والمعرفة والفن؛ ليدير بنجاح ديناميكية المسرحية عن طريق استخدام المحاور المختلفة والصور البلاغية والمقارنات العديدة.

ومن التراث ما عرف عن أسماء هؤلاء الرجال النائمين فى الكهف، التى اختصت بصفات غيبية، وهذه المجموعة الرمزية قد تكون بمثابة طلاسم لإبعاد الشر، وقد تكون بها من المعجزات ما يثير الدهشة، وذلك إذا كتبت باللغة العربية وعلى شكل دائرة يتوسطها اسم الكلب "قطمير"، الذى كان يصاحب أهل الكهف.

ويكتفى توفيق الحكيم بذكر ثلاث أسماء منهم: مارنوش وميشلينا ويمليخا، مستنداً فى ذلك إلى ما جاء فى التفاسير للقرآن وللآية التى تقول:"ويقولون ثلاثة ورابعهم كلبهم". ومن التراث أن هذا الرقم، رقم ٣ الذى استخدمه الكاتب إنما قد يكون معبراً عن المستويات الثلاثة للحياة المرتبطة بالمادة والعقل والروح. وهنا نلاحظ أن الكاتب أراد أن يبرز صورة تتعلق بالتطور الروحانى للإنسان. وكذلك مفهوم كلمة "الكهف" التى ترمز إلى عالمنا بما يشمله من مادة وروح، وربما كان أيضا رمزاً للرحم الذى يأتى فيه الذكر والأنثى، وربما أيضًا لهذين النصين: الأول مقدس، هو نص القرآن الكريم، والآخر نص أدبى: نص مسرحية أهل الكهف.

وينتقل بنا الكاتب من تراث إلى آخر عندما تظهر على المسرح البطلة بريسكا prisca، وفى عنقها الصليب الذى أهداه ميشلينا إلى جدتها- واسمها هى الأخرى بريسكا- والذى يرمز إلى العودة إلى الحياة رغم مرور الزمن وكما قال ابن سينا إن الشعور بمضى الزمن، لا يتحقق إلا عن طريق الإحساس به، كما هو الحال فى موضوع أهل الكهف الذين لم يشعروا بمرور الوقت(٩).

وبالتالى، يكون التعبير والمضمون والإيقاع الخاص بمسرحية أهل الكهف من التراث العريق الذى استطاع توفيق الحكيم من خلاله استخدام عبقريته وفنه المتقن.

الهوامش:

١- G. Massignon, "Les sept dormanvts, Apocalypse de I'Islam",in Art et archeologie, 1950 p.171.

٢- محمد تيسير طبيان، أهل الكهف واكتشاف الإعجاز القرآنى، دار الاعتصام، القاهرة ١٩٧٨، ص٣٤، ٣٥.

٣- Du Bois et autres: "Rhétorique générale", in Langue et langage, Larousse, Paris 1970, p.175.

٤- Louis Massignon, "Les sept dormants, Apocalypse de l'Islam", in Art et Archéologie, 1950.

إن هذه المرجحة أو هذا التقلب المذكور فى سورة الكهف، فى الآية ١٧ {ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال} يذكره رسول الله -صلى الله عليه وسلم- فى قوله «يا مقلب القلوب».

٥- Y. MOUBARAK."Le culte liturgique et fo populaire des VII dorwants mart yrs d Ephese (AHI AI Kahf). Trait d'union Orient
Occident entre l'Islam et la chrétienté in Revue des Etudes Islamique. 1954- p.119.

٦- V.A.I Greimas: "Semantique Structurale" -Langue et Iangage, Paris, Larousse, 1966, p.69.

٧- Gerard Genette: "Enseignement et rhetorique au XX éme siecle" in Annales, E.S.C. 1966, 1966.p. 292-305.

٨- A. Kibedi Vargea, Op.Cit, p.22.

٩- Louis Massignon, Op. Cit, p. 106.

توفيق الحكيم روائيًا

سيرة توفيق الحكيم الذاتية،
بين الزهرة والسجن

خليل الشيخ

يمكن القول إنّ أعمال توفيق الحكيم ظلّت منشغلة بمسألة العلاقة بين السيرة والمتخيّل مدة تزيد على ثلث قرن، فهذا الانشغال يبدأ بروايته «عودة الروح» ١٩٣٣ ويتوقف (وهذه مسألة قابلة للنظر؛ لأنّ العلاقة بين السيرة والمتخيّل صارت تأخذ تجليات أخرى) عند «سجن العمر» الصادر عام ١٩٦٤، مروراً بـ«يوميات نائب فى الأرياف» ١٩٣٣ و«عصفور من الشرق» ١٩٣٨، و«زهرة العمر» ١٩٤٣.

وإذا كانت شخصية الحكيم تتجلّى فى تلك الأعمال الروائية من وراء قناع شخصية روائية، ترسم ملامح الذات وتوضح دواخلها، مثلما ترسم فى الوقت نفسه ملامح التحولات الكبرى فى الحياة المصرية، مقترنة بأسئلة مهمّة على صعيد الهوية والمثاقفة والوعى، فإنّ الحكيم يقارب سيرته الذاتية فى «زهرة العمر» و«سجن العمر» من منظور مغاير لما كان يجرى على صعيد الخطاب الروائى.

فإذا كانت ذات المبدع تتموضع خارج السيرة الذاتية على نحو غامض، فيما يخصّ طبيعة حضورها، ونوعية ذلك الحضور فى ثنايا النصّ، فإنّ هذه الذات تبدو فى السيرة الذاتية أكثر تشخّصًا وقابلية للتحليل.

أما فيما يخصّ تجربة الحكيم، فمعروف أنّ لجوءه إلى رواية السيرة الذاتية، محوّلاً تجربته الذاتية إلى عمل روائى، تضيع فيه الحدود بين الذاتى والموضوعى، وتختلّ فيه العلاقة بين الكاتب والسارد والشخصية، كما تتحقّق فى إطار السيرة الذاتية، كان سابقًا من الناحية التاريخية على كتابته لسيرته الذاتية فى زهرة العمر

وسجنه. وإذا كان ذلك يعود إلى الرغبة فى التهرّب من القيود المتعددّة التى تواجهها عملية الاعتراف، فإنّ من المفارقة أن تكون الرواية، وهى التى كانت جنسًا أدبيًا لقيطًا فى نظر الكثير من النقاد العرب آنذاك، لدرجة يتنصّل صاحبها من نسبتها إليه- أن تكون الوسيلة للتنفيس عن آفاق الذات المحاصرة فى سياق اجتماعى، متحوّل.

إنّ إقدام الحكيم على تدوين سيرته الذاتية، يعنى، من حيث المبدأ، أنّ هناك تعاقداً بينه وبين القارئ ينطوى على عدة أمور لعل من أبرزها:

١- البوح بالتجارب والذكريات والرؤى التى أسهمت فى تشكيله الوجدانى، والنفسى والحياتى، وأن يقترب من المناطق الحساسة التى يسعى المرء فى العادة للابتعاد عنها.

٢- السعى بوعى وقصد، فى أثناء ذلك البوح، إلى بناء معالم الذات وطبيعتها المتفرِّدة وليس الوعى والقصدية مناقضين لما فى البوح والاعتراف من تلقائية، فإنّهما يحولان دون التراكم العشوائى للذكريات، الذى قد يحوّل السيرة إلى حشد من تفصيلات غير مترابطة.

فى «زهرة العمر» يتعاقد الحكيم مع القارئ؛ ليكشف له عن حياته فى حقبة زمنية محدّدة هى الحقبة الباريسية، وما تلاها من عودة إلى مصر، ويجئ هذا الكشف من خلال «رسائل حقيقية»- والتعبير لتوفيق الحكيم- يبعث بها إلى صديقه أندريه، من باريس والإسكندرية وطنطا ودسوق الغربية، ومن الواضح أنّ إلحاح الحكيم على كون الرسائل حقيقية، يثير مجموعة من المسائل، تتعلّق بمصداقية تلك الرسائل، ومقدار ما فيها من إيهام متعمّد. مثلما تثير من الزاوية الأخرى طبيعة العلاقة بين «زهرة العمر» والسيرة الذاتية فى ضوء حدود التجنيس الأدبى لهذا الفن. فإذا كان فيليب لوجون يرى أنّ السيرة الذاتية هى:

«حكى، استعادى، نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص، عندما يركّز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة عامة».

فإن الحكيم يلجأ إلى رسائله التى بعث بها إلى صديقه أندريه، ويرتبها، ترتيبًا زمنيًا، بغية تصوير تلك الحقبة من حياته، التى تميزت بالبحث عن الفنان الكامن فى أعماقه لاكتشافه وصقله.

لقد كان من الطبيعى أن يختار الحكيم الرسائل وسيلة لتجسيد سيرته الذاتية فى تلك الحقبة؛ لأن الحكيم يصف حياته فى باريس بوصفها الزمن الذهبى الذى كان يحياه، كما كان آدم يحيا فى الجنة. فالرسالة، سواء كتبها الحكيم فى باريس أم فى مصر، تؤكد رغبته العميقة فى الارتباط بذلك الواقع، بوصفه ديمومة مستمرة، متجددة، وليس لحظة تلاشت يسعى صاحب السيرة لاستعادتها. لذا كان من المنطقى أن يستخدم الحكيم لفظة زهرة، وهو يصف تجليات تلك الحقبة؛ لأن دلالات الكلمة لاتعكس الأبعاد الجمالية وحدها، بقدر ما ترمز إلى ما تنطوى عليه تلك الأبعاد الجمالية من الذبول والتلاشى، عندما توضع الزهرة فى غير إنائها.

ولاشك أن تحولات الذات (المُرْسِل) بعد العودة إلى الوطن تؤكد ذلك، فقد انتقلت الشخصية من السعادة إلى الشقاء، ومن التفاؤل إلى التشاؤم، ومن الإقبال على الحياة إلى الخوف من الموت، وصارت الرسائل تهرب من هذا الواقع الجديد - القديم، لتستعيد تفصيلات ذلك الماضى الحلمى.

لهذا يقول فى الرسالة الأخيرة المكتوبة من باريس:

«ويكفينى أن أقول لك إنه لايوجد مكان فى العالم ترى فيه الفنون كلها مجتمعة -سوى باريس. باريس هى فترينة العالم! نعم. هى الواجهة البللورية التى تعرض خلفها عبقرية الدنيا» (زهرة العمر، ص٦٠) ولعل من العجيب أن يعود الحكيم إلى مسألة السيرة الذاتية نفسها بعد أكثر من عشرين عامًا، ليدخل هذه السيرة من باب السجن، حيث تموت الزهرة، وما ترمز إليه من فضاءآت، وما تنطوى عليه من رموز، فيتوقف الحكيم عند الحتميات التى شكلته، ويكون التعاقد مع القارئ أكثر وضوحًا، وأقل مراوغة، «لابد إذن من الشجاعة والصراحة لنعرف على الأقل شيئًا عن تركيب طبعنا، هذا الطبع الذى يسجننا طول العمر» (سجن العمر، ص١١) حيث يبدأ الحكيم مشروعه لقراءة الذات الشخصية، وتعليل طبيعتها، وتبيان العوامل التى أسهمت فى تشكيلها على صعيد الأسرة والبيئة.

(٢)

من البين أن «زهرة العمر» تنطلق من عوامل تغاير مثيلاتها فى «سجن العمر»، ولكن اختلاف البواعث لاينفى أن مشروع السيرة الذاتية عند الحكيم ينطوى

على رغبـة متـجددة فى إعـادة الاعتـبار للذات، والدفاع عن النفس، وتحليل الواقع الاجتماعى. ففى حين كانت «زهرة العمر» مرتبطة بدلالات عثور المرء على معنى وجوده من خلال الإبداع، حيث يعلن الحكيم انتصاره، لتأتى «زهرة العمر» مفعمة بالزهو والانتصار:

«لطالما قاومت وكافحت فى سبيل التجرد والتحرر من كل ما يشغلنى عن الفن، وهاأنذا اليوم قد انتصرت. نعم. لقد انتصرت. فأنا الآن للفن وحده» (زهرة العمر).

فإن «سجن العمر» ينبثق من رغبة عميقة فى الكشف عن العناصر التى شكلت وجوده الإنسانى، وينطوى فى الوقت نفسه، على رغبة دفينة تتمثل فى السعى الحثيث للتحرر من تلك العناصر؛ لهذا يعلن الحكيم فى مقدمتها:

«أملى أكبر من جهدى، وجهدى أكبر من موهبتى، وموهبتى سجينة طبعى، ولكنى أقاوم». (سجن العمر ص٩).

غير أن الاختلاف بين الزهرة والسجن لا يتجلى فى البواعث وحدها، بقدر ما يبرز فى التشكيل الفنى، الذى يؤكد أن السيرة الذاتية فن مرن ومراوغ. فإذا كان الحكيم يلجأ فى «زهرة العمر» إلى فن الرسائل Epistolary، ليكشف عن الحقبة الباريسية، والتى ظل يعدها أجمل فترات حياته، وأكثرها خصوصيةً، فى حين يعود فى «سجن العمر» إلى الحديث عن الذات من خلال التطابق المعهود فى السيرة بين السارد والشخصية والمؤلف، وعبر ترتيب زمنى للأحداث، يعتنى بالأحداث المثيرة التى تنطوى على دلالات فكرية واجتماعية واضحة.

إذا كانت تقنية الرسائل، تهدف فى إطار الخطاب الروائى، إلى رفع سلطة الكاتب عن شخصياته، وإراحة السارد من بعض العبء، وخلق لغة توهم بالحياد، فإن الحكيم يفيد من تلك التقنية على نحو معكوس، فقد ظلت رسائله إلى أندريه، تؤكد سلطته فى إضاءة جوانب شخصيته، وتسليط الأضواء على الشخصيات الأخرى، بالقدر الذى يسهم فى إضاءة جوانب الشخصية المركزية؛ لهذا كان من الطبيعى أن يثبت رسائله إلى أندريه، وأن يشير إلى رسائل أندريه، دون أن يثبت واحدة منها؛ لأن ذلك يخلق نوعًا من التكافؤ بين الشخصيات، والحكيم يسعى إلى تجنب ذلك التكافؤ،

ويحاول أن تظل شخصية المرسل مهيمنة على إيقاع الكتاب. وإذا صح أن الحكيم قد بعث تلك الرسائل إلى صديقه أندريه، فما مبرر جمعها فى كتاب؟

من الواضح أن هذا الجمع، وهو أقرب إلى المونتاج الذى يعيد ترتيب المشاهد ويقدمها بغية إيصال الدلالة، يشير إلى سياق جديد، آلت إليه تجربة الحكيم آنذاك، وكانت ثمرة للبحث عن إله الفن، الذى كان مقره فى باريس، كما كان الحكيم يؤمن آنذاك.

سافر الحكيم إلى باريس عام ١٩٢٥م، وكان سفره نوعًا من الإبعاد والنفى عن الوسط المسرحى الذى كان منغمسًا فيه، والذى كان يتهدد مستقبله فى القضاء. ولكن باريس تحولت بين عامى ١٩٢٥ و١٩٢٨، مدة إقامته فيها، من منفى إلى وطن فنى؛ لهذا ظلت المرحلة الباريسية تحمل فى وجدان الحكيم روعة الحلم وجماله وسرعته.

لقد عبر الحكيم عن طبيعة تلك المرحلة، من حيث علاقتها بتكوينه الفنى، فقال:

«نعم! لقد كنا هناك. نجمع أعقاب العلم من كل مكان، كما يجمع الغلمان في مصر أعقاب السجائر، إلى أن اتسعت أذهاننا بالمران، فصرنا نلتهم الأسفار التهامًا. إن باريس لم تكن قط امرأة، إنما كانت كتابا مفتوحًا هو سفر الحياة العليا.» (تحت شمس الفكر، ص١٢٦).

يحتاج سفر «الحياة العليا» الذى يحرص الحكيم على استيعاب أبعاده إلى شىء من الإيضاح. فقد حرص «زهرة العمر»، الذى يجسّد فى أبعاده الكبرى رحلة الحكيم فى الوصول إلى معبد أبوللو، أن يوضح عمق العلاقة بين الحكيم والحياة العليا. ولاشك أن الحياة العليا، التى ظل الحكيم ينشدها، تختلف عن حياة الناس التى توصف - فى العادة - بأنها الحياة الدنيا، ونظراً لعدم قدسيتها، فإنها لاتستحق أن توضع بين دفتى كتاب؛ لذلك كان «زهرة العمر» ينطوى على مقابلات بين الحياة فى باريس، وفى مصر، تنتهى، بطبيعة الحال، لصالح باريس، حيث يقول الحكيم:

«ولكنى عدت بعد ذلك إلى الشرق، عدت إلى مصر يا أندريه، فأصابنى بادئ الأمر ذهول، ذهول عنك وعن كل شىء كمن وقع من السحاب حقيقة! ثم أخذت أتصفح

الوجوه والأشيـاء حولى، يالها من حقيقـة مؤلمة! رأيت نـفسـى فى شبـه عـالم نائم، لقد شعرت بما قد يشعر به من يهبط سطح القمر الأجرد المعتم» (زهرة العمر ص٧٧).

وظل الحكيم يؤمن أن مصر ليست كتابًا مفتوحًا، بل هيكلاً قديمًا مغلقًا، وأن حياة المصريين «لا يمكن أن تسمى حياة»؛ لأن «الحياة بمعناها الرحب العظيم لم تدب بعد فى وادى النيل، إنها تلك الحياة الصغرى التى لاتخرج عن شىءون الأكل والشرب والمتعة الوضيعة» (تحت شمس الفكر: ١٢٧).

لقد كانت رسائل «زهرة العمر»، فى مجملها، تعكس محاولة جادة لاستيعاب سفر الحياة العليا، من خلال تحليل المؤثرات الفنية المختلفة التى عاشها هناك وأسهمت فى إحداث قطيعة فنية مع ما كان يكتبه قبل أن يذهب إلى باريس شبه، منفى؛ ليختص فى الدراسات القانونية.

وقد آمن الحكيم، من تلك الرحلة، أن طريق الفن وطريق الحياة لايلتقيان، صحيح أنهما يتقاطعان، ولكن هذا التقاطع يشكل لحظة عابرة، يجب على الفنان أن يتجاوزها من أجل الحفاظ على جذوة الفن مشتعلة.

«إن الفنان هو الكائن العجيب الذى يجب أن يلخص الطبيعة كلها بمادتها وروحها، فى ذاته الضئيلة المحدودة، هو ذلك الكائن الذى يعيش فى داخله الحيوان والإله جنبًا إلى جنب» (زهرة العمر: ١٢١).

ويبدو أن عملية خلق الفنان، بما تنطوى عليه من أبعاد وتحولات ظلت تشكل واحداً من هواجس الحكيم، وقد جسد الحكيم هذه الأبعاد، من خلال استعارته للعقد بين فاوست ومفيستو Mephisto (الذى يقابل الشيطان) فى كتابه «عهد الشيطان» الصادر سنة ١٩٣٨، حيث يقوم الحكيم بتوقيع عقد مع الشيطان، يخالف مضمون العقد الذى وقعه فاوست. فإذا كان فاوست يطلب فى هذا العقد الحياة، ومتعها التى فاتته وهو غارق فى العلم والقراءة، فإن الحكيم يطلب الفن والمعرفة مقابل التضحية بزهرة عمره، وبعد أن مضى على ذلك العقد ثلاثة عشر عامًا، التهم فيها الحكيم الكتب التهامًا، يصيح الحكيم بعد أن رأى وجهه فى المرآة، صيحة من تحول إلى فنان:

«الشباب، الشباب، لقد أخذ الشباب» (عهد الشيطان، ص ١٤-٢٢) وإذا كان لذلك الرقم «ثلاثة عشر» مدلول، فإنه يعنى أن الحكيم قام بتوقيع العقد سنة ١٩٢٥، أى لحظة ذهابه إلى باريس، وقد بدا الارتباط بين الحكيم وشيطان الفن منذ تلك اللحظة عميقًا وقويًا، فقد منح الحكيم هذا الشيطان شبابه وساعات نفسه وهنائه مقابل لذة الخلق الفنى «تلك اللذة التى لايعرفها غير الله».

يتكون كتاب «زهرة العمر» من ست وأربعين رسالة موزعة كما يلى:

١٤ رسالة من باريس.

٢٦ رسالة من الإسكندرية.

٥ رسائل من طنطا.

ورسالة من دسوق الغربية.

تتحرك الرسائل بين فضائين متناقضين، فإذا كانت ترسم باريس رسمًا تمتزج فيه نبرة تقديس المكان، وما فيه من تجليات فنية ومعرفية، فإنها تتحدث من خلال نظرة مملوءة بالتعالى (كى لا أقول الازدراء) لواقعه فى مصر. فإذا كانت باريس تتجلى بوصفها «فترينة العالم» أو «الواجهة البللورية التى تعرض خلفها عبقرية الدنيا» (زهرة العمر: ٦١)، فإن مصر تبدو على النقيض من ذلك، فلاتقع عيناه فى طنطا إلا على «مرحاض عمومى»، (ص١٩٢) بمعنى أن «روح الجمال والفن لم يبعث من جديد فى أرض مصر الحديثة» (ص١٩٣) ويبدو الحكيم فى الرسائل نقيضًا لبطله محسن فى «عصفور من الشرق» الذى كان يتحرك فى باريس، ولكنه يحلق فى أجواء حاميته الطاهرة السيدة زينب، فالحكيم يتحرك هناك، وكأنه ينفذ ذلك العقد الذى وقعه مع الشيطان، بغية الوصول إلى عالم الخلق الفنى الأصيل. لهذا يقول بنبرة فاوستية خالصة:

«لقد أضعت وقتى كله فى باريس منحنيًا على مكتب الحجرة رقم٤٨ بشارع بلبور، أقرأ وأقرأ حتى قرأت كل شىء، لم أترك شيئًا فى تاريخ النشاط الذهنى لم أطلع عليه، لقد غرقت فى آداب الأمم وفلسفاتها وفنونها، لم أكن أسمح لنفسى بأن

أجهل فرعًا من فروع المعرفة، لأنى كنت أعتقد أن الأديب فى عصرنا الحاضر يجب أن يكون موسوعيًا» (زهرة العمر: ١٣٧).

لقد تخلقت هذه الروح الفاوستية فى طلب المعرفة واللهاث وراء الحقيقة، فى باريس، وكانت رسائل «زهرة العمر» التى أرسلت من مصر، تعكس محاولات الحكيم المستميتة للوفاء بشروط العقد مع الشيطان. لهذا ظلت الرسائل تحمل بين طياتها الرغبة فى الإبقاء على جذوة الفن مشتعلة، من خلال التواصل الحميم بين الحكيم وأندريه (الذى يجسد روح باريس)، لهذا يقول الحكيم:

«وصحوت لحظة أفكر وأتأمل، وانتهى بى الأمر إلى أن النور يأتينى من الشاطئ الآخر، وأن الأمر معلق على شخص مثلك يهز لى المصباح من الجهة الأخرى» (زهرة العمر، ص٧٨).

(٣)

إذا كانت تقنية استخدام الرسائل تقوم على الإيهام بواقعية الحدث، وإتاحة الفرصة للشخصيات للكلام بديلاً عن الراوى، فإن رسائل الحكيم أحادية الخطاب، تعبر عن فردية صاحبها، رغم ثنائيتها المضللة المتمثلة فى حضور المرسل إليه. هذا الحضور الذى يهدف إلى جعل الرسائل حواراً بين صوتين ولغتين ومفهومين للعالم، يسعى المرسل فى ثناياه، كى يقترب من عالم المرسل إليه.

غير أن تَوَزُّعَ الرسائل بين أمكنة متعددة، وأزمنة مختلفة، يشير إلى أمر مهم فى العلاقة مع الزمن يتمثل فى التطور والاسترجاع. فشخصية المرسل تتشكل على نحو تدريجى، وتتكامل فى نهاية الرسائل، أما شخصية المرسل إليه، فقد تحددت فى ضوء مرجعية سابقة هى «عصفور من الشرق». وإذا كانت «زهرة العمر» تتكئ عليها وهى تحدد صورة الفنان فى شبابه، وتستردها من الرواية، فإن الحكيم يعيد بذلك الارتباط بين الشخصى والفنى فى تاريخه، ويوهمنا بأن شخوصه ليست من صنع الخيال، بل هى شخوص حية، ذات تاريخ معروف، وإن كانت الرسائل لم تفلح، فى واقع الأمر، فى تحريرها من أبعادها النمطية كما تشكلت فى الرواية. ويسرى هذا على شخصيات أخرى كشخصية إيڤان، إضافة إلى تقديمها شخصيات أخرى كالشاعر

البرناسي ومسيو هاب، وساشا شوارتز، وهي شخصيات مكملة للشخصيات الأخرى في عالم الرواية، توضح أجواءها، وتعمق ملامحها. غير أن التفصيلات تلك لاتكاد تصنع سيرة ذاتية، قدر ما تصنع سيرة لفنان، يمشي إلى مصيره من خلال قدر إلهي لا يرد:

«لقد لفظ القدر كلمته، ولا جدوى من الإصرار على معارضة القدر» (زهرة العمر: ٥٨).

وقد كانت قراءات الحكيم الموسوعية، وعودته الفاشلة علميًا، وموقفه من المرأة، التي ظل يقبل عليها بقدر ما تخدم مشروعه الفني، ويعرض عنها في اللحظة التي يستشعر خطر تدمير هذا المشروع، تؤكد قدرة الحكيم على تمزيق كل ما من شأنه أن يكون حجر عثرة في طريق تكونه الفنى. لهذا لم يكن من قبيل المصادفة أن ينهى الحكيم رسائله بصرخة تؤكد إيمانه العميق بالفن، على نحو يصبح فيه هذا الإيمان تعويذة تقيه الشرور.

«حقًا يجب أن أومن بالفن، الإيمان بالفن هو «التعويذة» التى تفتح لى الطريق. إنى أومن بـ«أبوللون» إله الفن الذى عفرت جبينى أعواماً فى تراب هيكله! إنه ليعلم كم جاهدت من أجله، وكم كافحت وناضلت وكددت! باسمه أخوض المعركة الكبرى وأنازل كل مجتمع، وكل عقبة تحول بينى وبين فنى الذى منحته زهرة أيامى التى لن تعود» (زهرة العمر: ٢١٩).

(٤)

تشير عودة الحكيم إلى موضوعة السيرة، (وهو فى الستين من عمره أو فى أواخر الستين من هذا العمر، حسب التقديرات المتباينة لميلاده) مجموعة من التساؤلات، فقد عاد الحكيم إلى هذه السيرة، من منبعها إلى مصبها متجاوزاً التركيز على الحقبة الباريسية، من خلال رؤية تقوم على فحص عناصر تلك السيرة ومكوناتها، وتعليل طبيعة تكوينه، بوصف هذا التكوين ثمرة حتمية لتلك المكونات.

اختار الحكيم لهذا أن يكون السجن، بكل ما يشير إليه من دلالات، نقطة العبور إلى هذه السيرة الذاتية.

وصارت شخصيته التى يتحدث عن ملامحها المختلفة، أسيرة ذلك السجن الذى شكل ملامحها الجسدية والنفسية والخلقية، وتجلت سيرته فى ملمح أساسى، يتمثل فى تصوير أبعاد ذلك السجن، وكيفية الخروج منه والتفلت من أسره.

وعلى المستوى الآخر، فإن السجن ينطوى على تضاد مع الزهرة، من مستويات متعددة. فإذا كان السجن يشير إلى عالم السدود والقيود، على حد تعبير العقاد، فإن الزهرة تومئ إلى عالم الانطلاق والتفتح والحرية. فالتقابل بينهما هو تقابل بين الحياة والفن، بمفهوم الحكيم. ويبدو أن هذا التقابل يشكل واحداً من أكثر مسوغات العودة إلى موضوعة السيرة أهمية. فإذا كان «زهرة العمر» هو سيرة الفنان، فى مسيرته نحو توكيد الذات الفنية، فإن «سجن العمر» هو سيرة الإنسان الذى تشكل فى ظروف موضوعية معينة. وإن ظل الحكيم يلح على أن سجن العمر ليست «مجرد سرد وتاريخ لحياة»، بل «تعليل وتفسير لحياة» (سجن العمر: ١١).

إن قارئ «سجن العمر» يلاحظ، بوضوح، من خلال وصف الحكيم المسهب لمعالم سجنه، وطبيعته وعناصره، القصدية التى يصدر عنها الحكيم. فالطفولة المبكرة، وسنوات الصبا، والشباب الأول، والشباب المتأخر، والكهولة، وبعض بدايات شيخوخته، تتجسد فى «سجن العمر» من خلال حوادث بعينها، يرى الحكيم أنها ظلت مسئولة عن صفاته المتجسدة فيه. والعودة إليها، تحمل فى نظر الحكيم، طابعًا تحليليًا يتجاوز الوصف إلى الإيحاء؛ لهذا يقول فى مقدمة سيرته تلك:

«فلنفحص، إذن، هذه الأجزاء التى منها تكونًا، فحصًا دقيقًا صادقًا، ولانتحرج من الخروج قليلاً عما اعتدناه فى بلادنا من وضع الأهل والآباء داخل قوالب جامدة وأطر ثابتة لصور الكمال والورع والصلاح، إلى حد يحول دون أى تحليل إنسانى. لابد إذن من الشجاعة والصراحة لنعرف على الأقل شيئًا عن تركيب طبعنا. هذا الطبع الذى يسجننا طوال العمر، (سجن العمر، ص١١).

يتحدث الحكيم عن نفسه فى «سجن العمر» بوصفه مصريًا، يتحدر من أب ذى جذور ريفية، وأم ذات جذور بوغازية (تركية، فارسية، ألبانية) ويسعى لتصوير التأثير المتناقض لهذين الأبوين فى تكوينه الجسدى والخلقى.

يعود الحكيم إلى حكايات تنتمى إلى حقب متعددة، بعضها سمعه من أمه، أو من أبيه، وبعضها شاهده بنفسه. ويتم ذلك من خلال لغة قصصية تتشاكل بوعى مع طبيعة تلك المراحل التاريخية، التى عاشها السارد، وما فيها من شخصيات، من خلال استيحاء أنساق تلك الشخصيات فى التعبير، واستحضار لهجتها ومعجمها.

غير أن الحكيم الذى يستعيد ذلك الماضى فى ضوء تصميم فكرى محدد، يتمثل فى تبيان قسوة ماضيه، وقدرته على النجاح والتميز على الرغم من ذلك، فهو يستعيد ذلك الماضى من خلال رؤية سكونية له، تكاد الشخصيات فيه تفقد حركتها وحيويتها، وتتحول إلى أنماط محددة الملامح. فالحكيم يوهم القارئ بأن تصويره لعناصر ذلك الماضى وشخصياته: الأب، الأم، الأخ، الجدة، الجد، يتصف بالحيادية، ولكن تأمل الوصف يدل على أن هذا الوصف يصدر إما عن التعاطف أو عن النفور. ولكن ذلك يتم من خلال منزع وظيفى، يكاد يخلو من النزوع الجمالى. فالوصف يقارب تلك الأحداث، والشخصيات، بهدف محدد يتمثل فى تحليلها وتعليلها. ويخلص إلى أن شخصية الحكيم هى ثمرة تفاعل تلك الأحداث، والشخصيات، بكل ما تنطوى عليه من سلوكات وبيئات بوصف هذا كله مسائل جبرية لا قدرة لأحد على الوقوف أمام نتائجها، وإن كان الخروج عليها، كما يشير الحكيم ضمنًا، ظل يتطلب قدراً من التشكل الثقافى الإرادى الذى يجسد وعى الذات بأهميتها وقيمتها. لهذا يكاد «سجن العمر» يشكل إجابة على سؤالين:

ماذا حدث؟

لماذا حدث؟

ولأن ما يحدث الآن، هو ثمرة حتمية لذلك الذى حدث فى الماضى، أو ثمرة لمحاولة التمرد عليه، تبدو سيرة الحكيم وكأنها تبحث عن التصالح بين الذات والعالم، من غير أن تكون النزعة إلى المصالحة تبسيطية تلغى الصراعات والتناقضات.

إن قراءة الحكايات التى حاول الحكيم بناءها لتكون مجسدة لسجن العمر، يبدو وكأنها حكايات حدثت فى زمن قريب، وربما لا تزال تحدث أو لا يزال تأثيرها فاعلاً فى وجدانه، وهذه الحكايات تولد قوانين السجن، ونظمه، فى لحظتى البداية والنهاية.

يفتتح الحكيم «سجن العمر» على النحو الآتي:

«لم يرنى والدى يوم ولدت. كان متغيِّبًا فى عمله، بعيداً فى بلدة صغيرة من بلاد الريف».

تشكل هذه البداية، ابتداءة زمنية للسيرة، فهى تبدأ من لحظة الميلاد، وتحتوى على مجموعة من العناصر التى تشكل نقاط ارتكاز لسيرة الحكيم وهى: غياب الأب وشقاؤه، وأصوله الريفية، وحضور الأم، رغم أن الحكيم سعى عامداً إلى تغييبها فى منطوق الجملة.

ومن الطبيعى أن الحكيم الذى عرف هذه اللحظة عن طريق السماع، يحرص على تدوينها، نظراً لما تنطوى عليه من أبعاد تؤكد منحاه العام فى كتابة السيرة الذاتية. فهو متعاطف مع أبيه، ينفر من أمه، الحاضرة فى تركيب الأسرة بإرادتها القوية التى «إذا طلبت شيئًا وصممت عليه فلابد أن تناله» (سجن العمر: ٢٧).

فالابتداءة فى «سجن العمر» هى فعل احتجاجىٌ، يرفض نسيان تلك اللحظة أو تخطيها؛ ليجئ تعبيره عنها متلبسًا بأيديولوچيا صاحب السيرة فى رؤاه التالية، وفى تحولاته وصراعاته للخروج من السجن، فتغيب الأم، ويحضر الأب، الغائب فى «سجن العمر»، إما بسبب أعماله، أو بسبب هروبه من سطوة الأم وحضورها القاسى.

غير أن هذه الابتداءة لاتتضح إلا إذا قورنت بنهاية «سجن العمر». فإذا كان الحكيم قد أنهى «زهرة العمر» بلحظة زهو وانتصار لأنه تحول إلى فنان، فقد آثر الحكيم أن ينهى «سجن العمر» بلحظة لا تشكل نهاية من النهايات، وهى لحظة عودته من باريس فاشلاً دون الحصول على شهادة الدكتوراه.

«عدت فاستقبلنى أهلى كما يستقبل الخائب الفاشل. وتصادف أن سمعوا أصوات فرح على مقربة من منزلنا، فلما سألوا عن الخبر قيل إن سرادقًا أقيم وأكواب شربات، تقدم ابتهاجًا بجار زميل لى، عاد من الخارج ناجحا، فالحًا ظافراً بشهادة الدكتوراه، فازداد مركزى سوءًا، ورأيت الغم والأسى فى عيون أهلى، وسمعتهم من حولى يتهامسون: يا خيبتنا، يا خيبتنا» (سجن العمر: ٢٧٢).

إذا كانت الابتداءات تصنف فى العادة إلى رئيسية وفرعية، فإن الخواتيم يمكن أن تندرج فى الإطار ذاته، ولعل من الواضح أن اللقطة المشار إليها لاتشكل خاتمة أو نهاية للسيرة الذاتية، حيث يرتد الحكيم الذى نشر هذه السيرة سنة ١٩٦٤ إلى عام ١٩٢٨ لحظة عودته من فرنسا. فهذه اللقطة أقرب إلى أن تكون حداً من الحدود، لا خاتمة من الخواتيم.

ولكن اختيار الحكيم لهذه اللحظة يفسر فى إطار ثنائياته المعروفة، بين الفن والحياة. فقد عاد الحكيم من باريس فنانًا، قادراً على التجديد، نظراً لاقترابه الحكيم من منابع الفن، ولكنه ظل فى نظر الأهل فاشلاً، لهذا تتلاشى تلك النبرة المنتصرة، ليحل محلها مزاج اجتماعى يعول على النجاح الخارجي.

من هنا، يمكن القول إن سيرة الحكيم الذاتية كانت تهدف إلى إيصال رسالة، ولم يكن فى أولوياتها دفع القارئ إلى اللهاث وراء الأحداث، فقد كانت حكايات السيرة تخضع للهدف الكلى المتجسد فى بنية رامزة، تحاول شد السيرة نحو توحيد منابع الدلالة، كى تخلق فى مجملها شبكة من المعانى المترابطة الإيحاءات، المتعلقة بالسجن وطبيعته. لهذا لم يكن غريبًا أن يكون التساؤل الجوهرى فى «سجن العمر» هو:

«أكان من الممكن أن أتخذ طريقًا آخر فى الحياة؟ ما هو منبع هذه النزعة الدفينة، التى سيطرت على وجودى منذ الصغر، وتطلبت لتحقيقها من المواهب أكثر مما عندى، واقتضتنى من الجهود ما أكاد أنوء به، هل أنا وحدى مسئول عن إيجادها؟

أهى بذرة تلقيتها عن أب وأم، لم تنبت عندهما بفعل الظروف، فألقيا بعبء إنباتها على كاهلى، دون وعى منهما، عن طريق رسالة خفية ضمناها تلك النطفة التي منها خلقت» (سجن العمر: ٨٢).

وإذا كان من المتعذر تتبع الحكايات التى يوردها الحكيم عن طفولته، وتعليمه، والعلاقة بين أمه وأبيه، وحياته فى القاهرة، وعلاقته بالوسط الفنى والتمثيلى، فإن من الضرورى أن ننبه إلى أن هذه الحكايات تبشر بفكرة محورية ظل الحكيم يومئ إليها وهو يتحدث عن مواهبه فى، الرسم، والموسيقى، والتمثيل، والقراءة، والكتابة، إضافة إلى مواهب أخرى كالتنبؤ بوقوع أحداث بعينها، وحساسيته عند مشاهدة الجنازات،

وهذه الفكرة تتلخص فى كون الحكيم الذى عاش تلك الحياة الصعبة، بكل ما تنطوى عليه من تناقضات كان فنانًا بالفطرة، وكان عليه أن يستجيب لنداءات باطنة لاي ستطيع أن يصم أذنيه عنها، أو يغلق عينيه دونها. فهو شبيه بنموذج «المصطفى» الذى ورث الموهبة والاستعداد، ثم اختبرته الحياة، وتأكدت من قدرته على المجابهة، ليعيش فى برج عاجى، دون أن يكون منفصلاً عن الحياة الاجتماعية كلية.

لهذا لم يكن من المستغرب أن تدخل التطورات السياسية للمجتمع المصرى فى باب المسكوت عنه فى سيرتى الحكيم، رغم أهمية تلك التطورات التى وقعت منذ عودة الروح (١٩٣٣) حتى «سجن العمر» عام ١٩٦٤. فقد ظلت فكرة الاصطفاء أساسية فى سيرورة العمل وبنائه، وحكاياته، وهى القادرة على أن تضئ المسافة الفاصلة بين أجزاء هذا العمل، الذى كان يسعى إلى اكتشاف ماهية الفنان فى توفيق الحكيم، دون أى اعتبار لتغيرات العالم وتحولاته.

مكانة يوميات نائب فى الأرياف

لتوفيق الحكيم فى تطور الراوية العربية

روجر آلن

موضوع هذا البحث هو مكانة رواية الحكيم «يوميات نائب فى الأرياف» فى تطور الرواية العربية[1] . وسأصرح من البداية برأيى، وهو أنها أحسن رواية كتبها الحكيم بل إنها رواية متطورة ممتازة فى أى سياق تقييمى، الزمنى منه أو النقدى ولكن فى نفس الوقت يبدو لى أن يوميات نائب وإن كانت قد نالت شهرة أو إعجابا عند أكثر نقاد الرواية فى مصر والعالم العربى عامة، فقد بقيت، إلى حد ما، على هامش دراسات تطور الرواية العربية الحديثة التى أولت اهتماماً بروايتين أخريين كتبهما الحكيم فى الثلاثينيات من هذا القرن، وهما: عودة الروح وعصفور من الشرق. وكمقدمة للبحث نفسه سأعرض بعض الآراء فى كتابة تاريخ الأنواع الأدبية، وبعض استدلالات هذه العملية العامة فيما يخص تطور الرواية العربية الحديثة.

من المعروف أن التاريخ لايمكن بحثه إلا من خلال عدسة الحاضر، وهذا هو مبدأ يطبق فى سياق تاريخ الأدب مثل كل الميادين التاريخية التحتية الأخرى، فكتابة تاريخ الأدب، أى الدراسات التى تعرض تاريخ نوع خاص من الأنواع الأدبية مثلا لها تاريخها، وبناء عليه فمثلا تاريخ الرواية العربية المدون من خلال عدسة اليوم يختلف اختلافا ملحوظا عن تاريخ هذا النوع الأدبى المكتوب قبل النكسة، فيما يخص عنصر النوع واتجاهاته، وعدد النماذج المكتوبة بالعربية وقيمتها. وفى سياق هذا الموقف إزاء حقائق التاريخ وكتابته تصبح إعادة النظر فى يوميات نائب موضوعا مثيرا للاهتمام.

لقد أشارت أكثر الدراسات لتطور الرواية العربية (ودراستى واحدة منها) إلى أهمية تراث الرواية الأوروبية فى توفير مقاييس التطور الروائى فى سياق الثقافة

العربية[٢] . وفى هذا المجال التاريخى فقد أكد أكثر النقاد أهمية سمات معينة فى حركة التحول الطويلة المسماة بالنهضة، والأولى منها ترجمة بعض الأنواع للرواية، التاريخية الرومانسية منها بوجه الخصوص (والأكثر رواجا هو Leconte de Monte Cristo لدوما)، ويمكن هنا أن أشير إلى تأثير تراث ألف ليلة وليلة الواضح فى هذه الرواية الفرنسية المشهورة، وهو صفة لم يتكلم عنها أكثر المعلقين فى بداية الرواية العربية، وفى سياق حركة الترجمة المشار إليها سابقا يمكن اعتبار المجلات الشهرية التى نشرت فيها روايات كل من سعيد البستانى وچورچى زيدان ويعقوب صروف (وآخرين مثلهم) نشاطات بدائية فى كتابة روايات تقتدى بالنماذج الأوروبية فى كلا من الثيمات والتقنية، ولذلك كانت رواية زينب لهيكل رمز تقدم ملحوظ فى عملية التطور هذه وخلال هذه العدسة التاريخية، ولأنى قد بحثت بعض المشاكل المتعلقة بمكانة زينب فى تطور الرواية العربية فى دراسة قدمتها فى هذه الغرفة قبل سنتين، فلن أعيد هنا آرائى بالتفصيل، إنما سأشير إلى أن توقيت نشر رواية هيكل ١٩١٣ وفر لها مكانة أثر منفرد مكتوب خارج الوطن و(عسى أن يقال أيضا) منشور خارج زمنه الطبيعى وفى هذا السياق تستفيد من كلمات إبراهيم المازنى وهو يكتب وصفا للأحوال الغريبة، المتعلقة بكتابة إبراهيم الكاتب وإعادة كتابتها، وينبه إلى أنه قد نسى تماما رواية زينب إلى حد الاعتقاد أنه كان يكتب الرواية المصرية الأولى[٤]. ومن المعروف أن الثلاثينيات من القرن العشرين التى صدرت فيها رواية إبراهيم الكاتب كانت عقدا لتجربة كتابة الرواية من قبل كثير من المثقفين المصريين، بداية من المازنى، ومرورا بالعقاد ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور والحكيم نفسه، وانتهاء بكاتب مغمور آنذاك نشر روايته الأولى فى ١٩٣٩ بعنوان عبث الأقدار وهو طبعا نجيب محفوظ. ومما لاشك فيه أن محفوظ قد ساعدته قراءاته لكثير من الروايات والدراسات المتعلقة بها فى إبداع سلسلة من الروايات العربية المصرية التى توجت بالثلاثية، وقد قننت هذا النشاط لجنة جائزة نوبل بعد ثلاثين عاماً من نشرها بالعربية، وذلك عند نشر الترجمة الفرنسية الجديدة للثلاثية. وبذلك من الممكن القول: إن تعريب الرواية العربية قد اكتمل، أو - إذا اقتبست كلمات زميلى الأستاذ وليد حمارنة - "كان نجيب محفوظ المستورد الحقيقى للرواية الغربية كنوع أدبى؛ لأنه وإن لم يكن مستورده الأول كان أول

من دجنها" (أو أضفاها صفاتها المحلية)[٥] ومن وجهة النظر التاريخية فالرواية العربية كانت (على الأقل حتى الخمسينيات من هذا القرن) نوعا أدبيا مستوردا ليست له أية علاقة بالتراث الحكائى؛ ولذلك يمكن الربط بين مؤلفات كل من الشدياق والمويلحى وحافظ إبراهيم كمحاولات لإحياء تراث المقامة الكلاسيكية. وهنا نشير إلى وصف الأستاذ الفرنسى المشهور بلاشير (Blachere) لحديث عيسى بن هشام:"أغنية موت البجع للمقامة" نوع أدبى يلفظ آخر أنفاسه عند حالة احتضاره. ومن هنا، يمكن تصوير المراحل التطورية للرواية العربية فى مصر كسلسلة علامات: من الروايات المترجمة إلى زينب وإبراهيم الكاتب وعودة الروح وسارة إلى آخر الأمر من خلال خان الخليلى إلى قمة الثلاثية.

ولكن اندماج الرواية فى الحياة الثقافية للعالم العربى يؤدى بطبيعة الحال إلى طرح سؤال مهم، بعد أن قدمت الرواية العربية دليلا على مصداقية أوراق اعتمادها النوعى فى سياقها الثقافى اللغوى المحلى: ما هى الوسائل التى تعبر بها عن عناصر اختلافها عن مثيلاتها فى الثقافات العالمية الأخرى، وعن خصوصيتها الثقافية؟ وفى الميدان العولمى كيف يمكن أن تشترك الرواية العربية فى عملية التحول التى يوافق أكثر نقاد هذا النوع الأدبى على أنها سماته؟ ومما يثير الاهتمام هو توقيت فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل عام ١٩٨٨ فى حين أن تاريخ الثلاثية يرجع عهده إلى الخمسينات وإن أشارت لجنة جائزة نوبل إلى امتياز القيم الأدبية فى مؤلفات محفوظ الروائية والثلاثية منها بوجه الخصوص، فالجائزة جاءت بعد فترة تطور ملحوظ فى الرواية العربية التى قام فيها عدة روائيين (ومحفوظ نفسه واحد منهم) ببحث الوسائل المتنوعة التى توفر للمبدع المعاصر فرص عديدة للتجريب الفنى، ولتصوير قيم البيئة الثقافية وتراثها. وهذا المشروع قد نقل الرواية العربية (ونجيب محفوظ) عبر مسافات طويلة، وترك الثلاثية على عرش يصونه كتاب تاريخ الأدب وفى العقود الأخيرة وفى سياق عواقب النكسة(وبحث الأصالة والتراث منها) هل يمكن القول إنه ليس من قبيل الصدفة أن روائيين عربيين إميل حبيبى وجمال الغيطانى قد نشرا روايتين مهمتين فى السبعينيات وجها بها الرواية العربية فى اتجاهات جديدة وعبرا عن التجديد والتحول بإحياء روح النصوص النثرية الكلاسيكية. ومن المؤكد أن الرواية العربية فى السنوات

الأخيرة وصلت إلى درجة من الامتياز والتنوع بحيث إن تلخيص محصولاتها تصبح عملية مستحيلة في دراسة مثل هذه، ولكن بعد كل هذه التعليقات يمكن الاقتراح أن اهتمام الروائيين المعاصرين بأنواع نصوص مختلفة وبالتناص نفسه (كما هو الحال في مؤلفات كلا من حبيبي والغيطاني وأيضا في منيف والكوني وآخرين كذلك) هو بالتالي المحور الذي يدور حوله هذا البحث من خلال إعادة النظر في الصفات النصية ليوميات نائب ودورها الهام في تاريخ الرواية.

إذا أخذنا رواية حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل كمثل لنص روائي يتطلع إلى الحداثة باستخدام اللعب النصية والأسلوبية في عملية كشف عناصر الاختلاف والتعبير عنها، فيمكن أن نشير إلى عدة أشياء، أولا إلى صفات الرواية ال"بيكارسكية"، حيث يتعرض بطله سعيد لغرائب المجتمع في سلسلة أحداث مضحكة للغاية، وفي الوقت نفسه ذات دلالة عميقة ومهمة، وثانيا إلى بنيتها الاستطرادية، وثالثا إلى الوعي البليغ بشأن الأسلوب واللغة كل هذه الصفات تذكر القارئ (عن عمد) بهذا النوع الأدبي العريق المقامة[٦]، وما يثير اهتمامي في سياق دراسة يوميات نائب هو أن رواية الحكيم إذا وضعت في سياق الوقائع الغريبة كمرحلة مهمة في تطور الرواية العربية المعاصرة وربطها بجنس المقامة، فبالتأكيد ستنال أهمية مركزية جديدة والآن يمكن اقتراح سلسلة ثانية من العلامات، بداية من مقامات الهمذاني ومرورا بمؤلفات الشدياق والمويلحي إلى يوميات نائب وسلسلة طويلة من مؤلفات روائية أبدعت في العقود الأخيرة[٧]. أما التراث السردي العربي الذي كان إلى عهد قريب له نصيب محدود الإسهام في مشروع تطور الرواية فهو الآن يسهم في العملية بجانب التراث الأوروبي.

وفي هذه الدراسة سأبحث الآن بعض العلاقات المشتركة التي تربط بين يوميات نائب وأنواع قصصية قديمة. من مجموعة الصفات العديدة التي يمكن التركيز عليها فقد اخترت الوقت والمكان والشخصيات. يحكي عيسى بن هشام راوي الهمذاني (وفي واقع "يحدث") سلسلة حكايات لا تهتم إلا قليلا بعنصر الوقت ومنطقه التعاقبي فكل مقامة عبارة عن وحدة قصصية قائمة بذاتها، وحتى تلك المقامات التي نلحظ فيها نوعا من التعاقب-"الموصلية"مثلا و "الأسدية"- لاتوفر أي ربط منطقي بين الأحداث

المختلفة الموجودة فيها[٨] . أما حديث عيسى بن هشام للمويلحى فيدمج فى عملية السرد بعض عناصر التحول، لأنه يضع شخصية الباشا فى مواجهات متواصلة بمؤسسات القانون المصرى المدنى منها والدينى، وثانيا يضيف إلى قائمة الشخصيات هذه الصورة الممتازة المضحكة للعمدة الريفى وكذلك فالكلمة الأولى لعنوان رواية الحكيم يوميات نائب تلفت انتباه القارئ: إنها "يوميات" وتنقسم الرواية بهذا المنطق إلي بضعة أيام بين ١١و١٢ أكتوبر. وبالإضافة إلى ذلك يضع الحكيم إطارا لروايته والبحث عن ريم، هذا الرمز الحى للجمال الريفى البشرى منه والطبيعى، والتى اختفت فى ظروف مريبة. ولكن حتى لو لاحظنا فى هذا العرض للصفات لمؤلفات الهمذانى والمويلحى والحكيم نوعا من التطور نحو درجة أكثر من تنظيم الحكى من خلال الزمن، لأشرت فى نفس الوقت إلى تشابه المؤلفات فيما يخص عشوائية تطبيق عالم الزمن، وهو ما يزداد وضوحا بعد إضافة عنصر المكان إلى ميدان البحث، فالنوع القصصى ال"بيكارسكى" (Picaresque) - الذى عسى أن تكون شعبية المقامة فى الأندلس من أهم القوى الدافعة لظهوره وانتشاره فى أوروبا - يقتضى أن يسافر بطله وأن يعثر على أخيه الإنسان فى بيئته الاجتماعية، ويستغل أغراض نوع المسرحية الفكاهية حتى يصور لنا تصرفات البشر الغريبة التى نعترف بها كلنا وفى مثل هذا السياق يصبح تسلسل الأحداث أمرا غير مهم فى تنظيم بنية القصة أما النائب فى رواية الحكيم فيقتضى منه منصبه زيارة عدة أمكنة متنوعة- كالمحكمة والقسم ومكتب المأمور، والنيابة، المستشفى، السجن، والمقبرة- وإن كان غرض من أغراض حبكة هذه الرواية البحث عن ريم الجميلة فهذا البحث هو إطار تدمج فيه سلسة صور عابرة للمكان والشخصيات ليس لتسلسلها أى دور مهم فى تنظيم الحبكة فالمسافة بين الرحلات والاحداث العشوائية التى يشترك فيها كلا من نائب الحكيم فى الأرياف وعمدة المويلحى فى القاهرة وبين مغامرات عيسى بن هشام وأبى الفتح ارسكندرى للهمذانى ليست طويلة جدا. وفى المقامة البغدادية للهمذانى مثلا نجد عيسى بن هشام وحده فى السوق حيث يلتقى بسوادى من الأرياف ويحتال عليه لدعوته لتناول الطعام فى بيته وبعد ذلك للحصول على لقمة لذيذة فى السوق وفى سياق مماثل توفر المقامة الحلوانية للقارئ نموذجا طيبا فإنها عبارة عن مشهد هزلى للغاية: لقد رجع عيسى بن هشام بعد

القيام بفرض الحج ويدخل محل حلاق ويصبح رأسه موضوع خلاف حاد بين عاملين فى دكان الحلاق فيما يخص حقوق ملكية الرأس والذى ينتهى بصورة ساخرة عجيبة لإجراءات المحاكم والاستجواب فى قضايا الملك[٩] ووفقا لمقتضيات الرواية البيكاريسكية يصبح كل مكان يزوره الراوى لكل من الهمذانى والمويلحى والحكيم موضعا يجمع شخصيات تمثل تصرفات سكانه وعاداتهم ونلاحظ هنا ربطا قويا بين مؤلفات المويلحى والحكيم فى اهتمام كليهما بمؤسسات القانون وممارسيه فمن المعروف أن الحكيم نفسه كان نائبا فى الأرياف (وهو ما يثير إمكانية بحث العلاقة بين روايته والسيرة الذاتية وهو موضوع لن أتعرض له هنا). وكانت لحديث عيسى بن هشام للمويلحى شهرة واسعة آنذاك فإنه من الأرجح أن الحكيم قرأ الفصل الذى يزور فيه عيسى والباشا النيابة وهى الزيارة الأولى من بين عدة زيارات للمؤسسات القانونية المصرية وتأثر به ونضيف إلى ذلك شخصية العمدة- هذه الشخصية الحية المشهورةوحتى أصبحت صورة المويلحى لهذا الجبار الريفى ولاصطدام قيم المدينة المتفرنجة بمثيلاتها الريفية الأصيلة أساسا ومنطلقا لعدة نماذج أخرى فى ميادين الفن وأشهرها كشكش بك لنجيب الريحانى ولكن هناك نقطة اختلاف جوهرية ففى حين كانت نقطة التركيز فى جولة عمدة المويلحى السكران لملاهى القاهرة هى إلقاء الضوء على المدينة بمؤسساتها وقيمها الخلقية فعنوان رواية الحكيم(فى الأرياف) يعلن خصوصية مكانية نلتقى فيها بالعمدة والمأمور والقاضى المحليين فى بيئتهم العادية حيث تصبح المدينة عاملا بعيدا معاديا وتلك المدينة التى يلجأ إليها القاضى الذى كان دائما على عجل ومساعد النائب فرارا من حياة الفقر والشقاء التى عايشاها أثناء زياراتهما للأرياف. وتعتبر رواية الحكيم إضافة هامة فى تطور الرواية العربية بسبب محورية الرواية حول الحياة الريفية والنظرة النقدية الدقيقة المضحكة لمشاكل الشخصيات النمطية المقيمة فيها كما تجعلها علامة بارزة فى تطور الرواية العربية ويحضرنى هنا النقد اللاذع والفكاهة الساخرة فى مشاهد من رواية الحكيم - كوصف الراوى الذى ينقل به تليفون القرية إلى بيت العمدة الجديد وللعمليات المشكوك فيها التى يلجأ إليها المأمور والعمدة أثناء الانتخابات ورشوة القاضى هذا النقد الذى هومن أهم سمات حديث عيسى بن هشام للمويلحى وذلك الوصف الواقعى للقرية المصرية

يختلف اختلافا ملحوظا عن النظرة المثالية التى نقرأها فى زينب لهيكل ويجعل من الحكيم خليفة المويلحى فى مجال الواقعية الاجتماعية.

ويجئ النائب راوى الحكيم إلى هذه المنطقة التى لا تتغير ليطبق على الفلاحين الأميين الذين لا يدركون قوانين المدينة المتفرنجة فى استخدام مفاهيم غريبة مستعارة من قوانين أجنبية غير معروفة وعليه تفسيرها لهم. وفى هذا السياق القصصى تعتبر صورة الصراع الداخلى الذى يعترى النائب، وهو يواجه فى نفس الوقت موقفين متناقضين تماما من أكبر سمات عبقرية الحكيم الفنية فى هذه الرواية.

إن الرواة الثلاثة الذين أشرت إليهم آنفا- عيسى بن هشام الهمذانى والمويلحى ونائب الحكيم، يروون قصصهم بصوت الأنا ويشتركون فى أحداث القصة[١٠]. فعيسى بن هشام المويلحى يلعب دور المرشد، ولكن بعد ذلك يصبح راوى أحداث ماضية ومفسرا ومستمعا عطوفا وناقدا متصنتا، وكذلك يروى نائب الحكيم روايته من منطلق وضع منصبه الرسمى كمسئول مصرى المولد أجنبى التعليم يسمح له منصبه ببحث التناقضات التى يشعر بها أثناء القيام بواجبه فطبيعة منصبه تزعجه وكثيرا ما يدخل فى تأملات عن حياة الريف والصعوبات المتعلقة بحرفة القضاء[١١] ويتعاطف مع الفلاحين[١٢] ومع ذلك لا يتردد فى الإشارة إلى صفاتهم غير المحمودة[١٣] والنظر إلى تصرفات زملائه فى تطبيق القانون وإلى حياة الأرياف المصرية بروح مرحة ساخرة يسمح له بأن يبقى متباعدا عنهم وكأنه يعيش بينهم وبناء عليه تظهر شخصية النائب شخصية حية معقدة ناجحة تعكس كل التناقضات المتعلقة بالمنصب وبالمرحلة التاريخية التى كانت تمر بها مصر آنذاك.

وليس من الممكن طبعا أن تتناول هذه الدراسة القصيرة كل صفات رواية الحكيم (كاستخدام اللغة والصور فى إضفاء جو هزلى لعدة أحداث ومواقف) أو أن تنظر فى السؤال الأكثر شمولا فيما يخص إعادة كتابة تاريخ الرواية العربية. وما حاولت أن أشير إليه فى هذه الفقرات القليلة هو أولا بعض الصفات التى تبرز أهمية يوميات نائب فى تطور الرواية العربية وثانيا إلى التطورات الأخيرة فى كتابة الرواية وفى تحليلها (ومن أهمها التناص والبحث فى النصوص القصصية الماضية التى تبرزها) التى تذكرنا بضرورة إعادة النظر فى مكانة يوميات نائب فى تاريخ الرواية العربية.

الهوامش:

١- توفيق الحكيم، يوميات نائب فى الأرياف القاهرة: ملتزم الطبع والنشر (بدون تاريخ النشر).

٢- روجر آلن: الرواية العربية: دراسة تاريخية ونقدية القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨. وعبد الكبير الخطيب والرواية المغربية (بالفرنسية) الرباط ١٩٧٦، ص١٤: "الرواية نوع أدبى مستورد ببنيتها ونماذجها ومنهجها فى تنظيم الزمن والمكان".

٣- انظروا الدراسة التى قدمتها أثناء الاحتفالية بحياة محمد حسين هيكل فى سنة ١٩٩٧.

٤- انظروا إبراهيم الحوارى ومصادر نقد الرواية القاهرة: دار المعارف و١٩٧٩و٨٩.

٥- وليد حمارنة، فى مجلة SURFACES 1/7 (1991): ص١٧.

٦- تشير الأستاذة أنجليكا نيفرث (Neuwirth) إلى أهمية هذا الربط بين رواية حبيبى والمقامة والربط بين المقامة وأصول النوع المسرحى فى مقالتها الموجودة فى المجلد لتكريم الأستاذ إحسان عباس: فى محراب المعرفة بيروت: دار الصادر ١٩٩٧، ص. ٣٥-٤٧.

٧- وفى هذا السياق لابد من الإشارة إلى أهمية مقامات بيرم التونسى.

٨- يمكن هنا الإشارة إلى أن قصة المقامة المضيرية للهمذانى تبدأ من نهاية أحداثها.

٩- بديع الزمان الهمذانى والمقامات حررها محمد عبده المطبعة الكاثوليكية ١٩٥٨ص ٥٩-٦٢-١٧٥.

١٠- عيسى بن هشام للهمذانى هو "البطل" الوحيد فى المقامة البغدادية.

١١- الحكيم و يوميات ص.١٦و٥٩-٦٠ و ١٦٤-٦٥.

١٢- نفس المصدر ١٢٢-١٢٣.

١٣- نفس المصدر ١٢٧-١٢٨.

آليات القص الرومانسى
فى عودة الروح

سعاد عبد الوهاب

تتطلب دراسة آليات القص الرومانسى فى-"عودة الروح" تحديد أمرين: الأول: أن يكون المعيار- الرومانسية- جامعًا مانعًا واضح المعالم، والثانى أن تكون هذه الآليات مقررة فى صلب النظرية أو المذهب. ولأن هذا التحديد المفترض غير ممكن؛ إذ لم ينل إجماعًا فى أى عصر، بما فيه العصر الرومانسى نفسه، فيبدو أننا ألقينا بمادة هذا البحث، فى متاهة بغير دليل. ومع هذا أعتقد أنه من الممكن أن نخوض هذه التجربة النقدية، وأن نصل فى نهايتها، إلى نوع من الكشف المطمئن الذى يحقق عنوان هذه الدراسة.

لقد تشكك البعض فى المصطلح ذاته، وأحقيته فى تنظيم التلقى المعرفى، وأشار بعض آخر إلى "رومانسيات" بعدد الرومانسيين، ولكن أندريه ويليك أخذ الاتجاه الآخر، لا ينكر المصطلح، ولا يتخذ من الاختلاف حول حدوده ذريعة لإنكار تميزه[1]. إننا لكى نتجنب ما ليس من صميم موضوعنا، ولكى لا نخوض فى بحار الرومانسية وقد لا نجد الشاطئ، فقد رأينا أن تكون رواية "عودة الروح"[2] الأساس الذى ننطلق منه، لنعود إليه، وبذلك لا نأخذ من النظرية الرومانسية إلا ما تستدعيه الرواية ذاتها، ومن ثم يتحدد هدف البحث، وهو أن نرى كيف تتداعى وتتجمع مكونات سردية تنتمى إلى حقل معرفى، وأساس نظرى معين، لتشكل- فى النهاية- عملاً سرديًا له شخصيته، رغم انتمائه إلى نوع أدبى محدد، هو "الرواية"، وستساعدنا هذه المحاولة فى الوصول إلى مبدأ مهم، هو أن "الموضوع" فى الأدب ليس هو الفارق فى تحديد هوية العمل، ووضع بطاقة تنسبه إلى مذهب أو نوع معين. إن التشكيل الفنى للموضوع هو صانع

الهوية، وهذا التشكيل ليس اعتباطيًا. إن العناصر المكونة تتداعى وفق قانونها الخاص، لتتوحد- فى العمل الجيد- صانعة رؤية كلية نستطيع عبرها تجريد المعنى، كما نستطيع بالتحليل والفحص اكتشاف وجه القرابة، أو سر التجاذب بين تلك العناصر، وهذا ما يبيح لنا تحديد آليات القص فى "عودة الروح" بأنها رومانسية، فليس هذا من التصورات القبلية، المستهدفة للمصادرة؛ لأنها مستخلصة من المتن ذاته، بدءاً من عنوانه، وحتى الكلمة الأخيرة فيه، ومن ثم اقتصر جهدنا على تحديد بؤرة الرواية، ومراقبة حركة المكونات وهى تجرى نحو هذه البؤرة، أو تنطلق منها لترسم خارطة الرواية، ونسيجها المتميز. إن هذه المكونات هى أسانيد القضية المجسدة فى العنوان، وسنرى أن هذه الأسانيد لم تأخذ مواقعها عبثًا. إنها تتجمع، وتتفرق، وتتلون لتشغل فضاء السرد وتمنحه هذه الشخصية (أو البطاقة) الرومانسية، وبذلك تكون قد أكدت أن الإطار، أو الهيكل، قد اختار مفرداته من خيوط بينها انسجام، ومن مواد قابلة للانصهار والتمازج، بحيث تسمح بقيام بناء له هندسته الرومانسية ذات المنطق الخاص، ولعلنا نتذكر أحد اختيارات قياس الذكاء عند الأطفال، حيث يدفع إلى الطفل بشكل مفرغ (إطار مستطيل أو مثلث أو معين مثلاً) ثم يلقى أمامه بأشكال مختلفة، تبدو متنافرة، ولكنها إذا أحسن اختيار أماكنها داخل الإطار ظهر ما بينها من تكامل، بحيث تملأ الإطار ولا تترك فيه فراغًا ملحوظًا، وهذا ما صنعه توفيق الحكيم فى "عودة الروح"، التى جمعت بين حكاية حب، وحكاية وطن، فى نسق رومانسى واضح القسمات.

١- عودة الروح

هو عنوان الرواية، باب الدخول إلى عالمها، أول ما تقع عليه عين المتلقى، ليس عندنا دليل على أنه أول ما فكر فيه السارد، وقد يكون تخلّق وتكوّن أثناء استرساله فى السرد ذاته، فقفز من بين ثناياه، وقد يكون استخلصه فى النهاية أو قربها، فراح يعيد قراءة تجربته ليعمق المعنى استجابة لهذا العنوان الذى وافق تصوره، ومهما كان موقع تلك اللحظة التى تفجر فيها العنوان صانعًا باب الدخول، فإنه يتحول إلى ملخِّص (بكسر الخاء المشددة) لطبيعة الانفعال المحرك، وبذرة- على صغرها- ستتخلق منها الشجرة/ الرواية، لهذا يعرف العنوان بأنه النص الموازى.

"عـودة الروح" رمـز لحلم إنسـانى فى الخلود، وهذه الكلمـة (الخلود) سـتـرددها فـصول الرواية(ومن حق الأسلوبيين أن يـهـتـموا بهـذه الشـفـرة). "العـودة" تعنى أن شيئًا ما، كان هنا، وذهب، أو اختفى، على وعد بأن يرجع، أو أننا نأمل فى ذلك، فـلا عودة إلا بعد ذهاب، أو اختفـاء. فهذا التركيب للعبارة (الإضافة) علامة رامزة إلى موقف. إنها "الروح"- بأداة التعريف- أى أنهـا روحنا التى نعهدها، ونتوقع عـودتها، أو أننا- على الأقل - فى انتظار هذه العـودة، ولم نصل حـد اليـأس منهـا، ولعل بشـائر تلك العودة واضحة الآن. إن هذا العنوان موجه إلى المتلقى، وهو القارئ (المصرى) المفترض، صاحب العلاقـة المباشـرة بموضوعهـا. إن هذا القـارئ هو نفسـه موضوع الرواية، وهذا أساس من أسس الرومانسية، حيث تتداخل الحدود، وتتماهى الذوات: ذات الكاتب فى ذات قـرائه، وذات الراوية فى ذات البطل، كـمـا سنرى. ولا يعنى أن الرواية (الخطاب) مـوجهة للمصريين، وأنهـا لا تعنى غيرهم، أو أنهـا تفـقـد عـمومـيـة الدلالة. إننا نشـاهد "البوستر" أو نقرأ النشرة السياحية التى تتغنى بجماليات المكان وخصوصيته، وقد نجد النص على أن هذا المكان لايتكرر فى أى مـوقع آخر من العـالم، ويكون هذا إغـراءً لنا بالإقبال عليه والتمعن فيـه، وليس طرداً وإبعـاداً للآخر الذى لا ينتـمى إلى هذا المكان. إن "عـودة الروح" مستوى "مـثـالى" من مسـتويات حلم "الولادة الجـديدة"، وهذا الحلم- الأرض الجديدة- هو الحقل الدلالى الذى يؤطره العنوان، ومن ثمَّ يتم استدراج المتلقى/ القارئ إليـه عبر الصفحات التى تتجاوز الخمسـمائة ليتحقق الالتحام مع المعنى، الذى يخرج مـن دائرة الوجـود المفـتـرض ، أو الوجـود بالقـوة، إلى دائرة الوجـود المعـاين، أو الوجود بالفـعل، من ثم تأخذ صـفـحات الرواية مـوقع البرهان على قـضـيـة مطروحة فى العنوان.

إننـا نعـرف - مـن خـلال ممارسـة فـعل القـراءة- أننا نصـادف العنوان أول مـا نصـادف، وأنه يمثل قـوة جذب (أو طرد) وأنه فى حـال اجـتـذابه لا نلقـيـه جانبًا على الإطلاق. إنـه الدليل الذى يحـدد المسـار، البـوابة التى توجـه التلقى، وتضبط إيقـاع العـمل، إننا نصطحبـه حتى النهـاية، فـهـو حـاضـر أبداً فـى درجة مـا من الاهتـمام،بقدر مـايثـيـر من الدهشـة أو التـوتر أو التـفـاعل مع الأحداث المتنامـيـة، وهذا الحضـور يلون التلقى ويوجـه التـأويل فـى كل مـشـاهد العـمل. إننـا حين نقـرأ فى أول الرواية، أو فى

ثنايا جزئها الثانى حواراً يتصل بنمط معيشة الفلاح وإيوائه لدوابه فى ذات الغرفة التى يعيش فيها مع أسرته، فإننا بمرجعية معلوماتنا الصحية، وإدراكاتنا الحضارية نستهجن هذا، ونعده علامة تخلف مادى، وفقر فى الوعى، ولكن ومضات العنوان "عودة الروح" ستمثل نوعًا من القلق يجعلنا نتوقف عن إصدار هذا الحكم، انتظاراً لوجهة النظر التى علقها السارد فى شكل قضية تبحث عن برهانها، وهذه القضية فى صيغة، وموقع العنوان. وهذا سيجعلنا نميل إلى تقبل تفسيره الخاص لهذا المشهد المنفر الذى يجمع بين الفلاح ودوابه فى غرفة واحدة، فاصطحاب العنوان"عودة الروح" سيعيد تلوين المشهد المستهجن ليأخذ موقعًا أقل استهجانًا، وربما موقعًا يناقض الاستهجان؛ إذ يعمل التلوين المتسلل على جعله معلمًا من معالم حضارة الروح، ويقظة الضمير وتسامى الشعور، بل الإيمان بوحدة الكون. إن المتلقى يستقبل هذا التحريض، أو هذا الاقتراح، ويميل إلى الاستجابة إليه وتقبله، ما دام قد تقبل العنوان، فلم يكن طارداً له مبعداً عن القراءة. وإذا كانت "العودة" تحمل إيحاءً يوتوبيًا أو مستوى من الحلم الإنسانى بولادة جديدة، فإن الإضافة إلى "الروح" تؤكد المنحى الرومانسى، حيث يتسلط الشعور، وتسيطر قوى الانفعال، لتحدد، أو توقف انفرادية العقل بالحكم. فالروح هى المنصوص على عودتها، وهى القوة المفردة، أو المنفردة.

إن "العودة" قد تحققت فى عدة مستويات من التاريخ إلى الواقع، ومن الفرد إلى المجتمع. عاد "أوزوريس" الممزق المشرد المغترب إلى الوطن، كما عاد "سعد زغلول" من المنفى إلى الوطن، وعاد "شعب" شارع سلامة إلى حياته المألوفة بعد أن حملته الأمانى العاطفية إلى حالة استثنائية من المشاعر الملتهبة تجاه "سنية"- الفتاة/ الرمز، الجميلة، وكذلك عاد مصطفى راجى عن سعيه المنحرف المضلل وراء الوظيفة الحكومية، إلى اليقين بأن "التجارة" هى المصدر الصحيح المضمون لحياة رغدة متوسعة. وهكذا كان العنوان علامة دالة، جامعة، تستوعب جهات المتن الروائى وتختزله فى شكل اقتراح قبل القراءة، ثم فى صيغة قضية تمت البرهنة عليها بعد القراءة. وهذه العلامة الدالة كما تستوعب حركة المتن، فإنها تتحول إلى "عصا المايسترو" التى تضبط إيقاع العمل، أى أنها تحدد مفاصله، وتوضح محاوره، وتحكم نقاط التواصل بين هذا وذاك، وبآخر عودة، وفيها تقترن عودة الزعيم المنفى، بخروج الشعب (أسرة

شارع سلامة) من السجن إلى المستشفى تمهيداً للإفراج عنهم. هنا يكتمل البرهان، ويتحقق العنوان، وكذلك فإن آخر عبارة فى الرواية تحمل هذه الدلالة، وهذا أمر يدخل فى تصميم (تخطيط) الأحداث التى تأخذ شكلا دائريًا، إذ بدأت بمرض جماعى استولى على " الشعب"، إذ أصيب بالحمى الإسبانية، ومع غرابة اسم المرض، وما يدل على أنه "غريب" وافد عليهم، فقد واجهوه جماعة، إذ استلقى خمستهم- بمن فيهم الخادم مبروك- على أسرّة متجاورة (وإن كان الخادم قد افترش مائدة الطعام الخشبية).

وقد دهش الطبيب لهذا المنظر، وحين عرف تشبثهم بهذا الوضع المنافى لمطالب المرض فى ذاته (مما يعنى أن السارد أراد معنى آخر يتجاوز واقع المرض إلى رمز المواجهة) كان تعليقه: "يظهر أنكم من الأرياف". لقد وضع السارد معلومات هذا المفتتح تحت عنوان "تمهيد"، وهو تمهيد دارت حوله محاور الرواية من أولها إلى آخرها. هذا الحس الجماعى، هذا التوحد فى الألم، ثم هذه الأصالة الفلاحية الريفية، ثم تتموج الأحداث متقدمة أو مرتدة، ولكن المشهد الأخير لا يخلو من تدبير تؤدى فيه المصادفة خدمة "جمالية" لتدوير الشكل الفنى، وذلك حين يساق الرجال الأربعة (لأن العمة زنوبة لم يقبض عليها؛ إذ لم تشارك فى المظاهرات) إلى معتقل القلعة، وقد ضبطت المنشورات الثورية فى بيتهم، وقد بذلت المساعى لإخراجهم من المعتقل، ولو إلى المستشفى بدعوى مرضهم، وفى المستشفى عادهم ذلك الطبيب، ولكنه- هذه المرة- يعيد صياغة عبارته، فمن قبل كانت الإشارة المحددة بأنهم من الأرياف، أما الآن، فى آخر سطور الرواية، فإنه يقول: "هو انتم.. وبرضه هنا كمان جنب بعضكم.. الواحد جنب أخوه". "هنا كمان" تحمل معنى الدهشة والإقرار بغرابة الثبات على الخصال، ولكن إضافة "جنب أخوه" تفسر المشهد المستغرب، وتلونه من تلك الحالة الأولى، إلى حالة الضد؛ لأن التجاور المكانى أسفر عن "أخ" موقعه إلى جانب أخيه. وفى هذا التفسير أضيفت "القيمة": التوحُّد، وهو المحور الأساسى فى المفتتح، وهو الخلاصة فى صفحة الختام، وهو المعنى الثابت فى أقسام الرواية. وهذا المدلول ليس مقحمًا على مايثيره العنوان "عودة الروح"، وما يستدعيه أو يؤصله من حقل دلالى، لأن "الروح" (المعنى المجرد أو المدرك الذهنى) يرتبط بالجسد أو المادة، فلا عودة إلا من خلال هذا المجسد، وهذا المجسد- فى الرواية- هو هذا الشعب المختزل فى أسرة معينة، تقطن المنزل رقم ٣٥ من

شارع سلامة، بالحي الشعبي العريق، حي السيدة زينب. وهذا العنوان نفسه للسكن يؤدى إلى أن يكون عنوان الرواية ليس مفجراً للبؤرة الأساسية التى تطفو على مراحل الفعل عبر فصول الرواية وحسب، وإنما يؤدى أيضًا إلى استحضار نقطة البداية، لتلتقى فى تناظر يتبادل الرسالة مع نقطة النهاية، وبهذا يتأكد مفهوم موازاة العنوان لمحتوى المتن بكل تضاعيفه وتفاصيله، ومن ثم فى هذا التلاقى تكتمل دلالة العمل، أو تنغلق لتصل بالمتلقى إلى المعنى الكلى، وإلى استخلاص شخصية البطل، الذى قد يبدو فرداً، أو فرديًا فى بعض فصول الرواية، وبخاصة إذا احتكمنا إلى القياس الكمى لمساحة الظهور والمشاركة فى صنع الأحداث، ولكن عندما تنغلق الدلالة بانتهاء الجملة الأخيرة وتبدأ عملية الاستعادة والتحرك الحر للتذكر، وتتحرر الذاكرة من سيطرة النظام السردى المستوعَب على مراحل القراءة، بمعطياته الزمانية/ المكانية الخاصة، فإن الذاكرة تتحرك فى عملية تجريدية متفاعلة تسعى إلى قولبة الحكاية فى شكل مختزل يمكن للذاكرة أن تسيطر عليه وتصنفه ضمن مقتنياتها وأنساقها التى تؤثر التجريد كصيغة مركزة تحتل مكانًا محدوداً، وفى هذه العملية الذهنية المركبة يتجلى البطل الكلى، أو الجمعى، إنه الشعب، شعب شارع سلامة، أو شعب مصر، لا فرق؛ لأن الأفعال، والأماكن التى صنعت فضاء النص، راوحت بطريقة موقعة بين الفردى والجمعى.

"للعودة" مدلول تاريخى، فالتاريخ عودة إلى زمن مضى، وللتاريخ مدلول رومانسى، لأنه استشفاف لما لا نعاين أو نحايث(٣)، وليس مصادفة أن والتر سكوت (١٧٧١-١٨٢٣) يعد أحد أعمدة الرومانسية، ومؤسس الرواية التاريخية معًا، و"للعودة" مدلول نفسى كذلك، وقد اجتمعا (التاريخى والنفسى) فى عبارة صاغها "ويليك" يحدد الفرق بين الرؤيا الرومانسية والرؤيا الصوفية، فالرؤيا الرومانسية "هى البحث عن التوفيق بين الذات والموضوع، بين الإنسان والطبيعة، بين الوعى واللاوعى"(٤). وينص على "الروح" محددة لمعالم العودة، ونوعيتها، والروح فى مقابل الجسد، والروح من مادة لغوية توحى بالراحة، وبالحركة، وبالحرية، وبرفض القيد، وهى بهذا ذات استدعاء تلقائى لعالم المشاعر والعواطف والانفعالات، بما يؤكد أن يكون العنوان موازيًا لمضمون الرواية فى شكله ومحتواه الشامل.

٢- الراوى العالم بكل شيء

قبل أن ندخل إلى تفاصيل مايترتب على موقف السارد وإشكالياته نوضح مقولتين:

تتعلق الأولى بمفهوم السرد وحركته ما بين الراوى (المرسل) والمروى له (المستقبل) والقصة المسافرة بينهما، وهو أن القسمة بين السرد الموضوعى، والسرد الذاتى تكاد تطابق الراوى المحايد (الذى تؤثره الواقعية) والراوى المنحاز لرؤيته (الذى تؤثره الرومانسية). المقولة الأخرى أن "عودة الروح" قدمت بطريق السارد الموضوعى، ضمير الغائب، الراوى المختفى خلف الكاتب، وهو الراوى الذى يعرف كل شيء، ويفترض- نظريًا- أن هذا الراوى المقابل للكاتب- أو العكس- محايد، لا يتدخل ليفسر الأحداث، وأنه- حين يتدخل- فإنما ليصفها وصفًا موضوعيًا، كما تبدو، إذ يراها، أو كما يستبطنها فى أذهان الشخصيات. (ولذا يسمى هذا السرد موضوعيًا، لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يُحكى له، ويؤوله)[٥]. من هنا نعرف أن سارد "عودة الروح" شخصية اعتبارية ليست مشاركة فى العمل، ولا تأثير لها فى الأحداث، من ثم لم يتحدد فضاء الرواية (أو جغرافيتها) بإمكان حضور هذا السارد (أو الراوى) أو حضور شخص آخر من داخل الرواية يبدو شديد الارتباط بهذا السارد، أو يتماهى معه لأسباب فنيه معروفة[٦]. لقد رويت أحداث ترجع إلى أزمنة ماضية، وأماكن نائية، ليس فى استطاعة الشخص ذاته أن يكون فاعلا فيها، أو جامعًا حاضراً بينها، كأن يستعيد محسن ذكريات ترجع إلى زمن طفولته حين تعلق بالأسطى شخلع (العالمة) وأتاح له التدليل أن يشارك وأن يجلس بين أفراد التخت الموسيقى، وهذا الزمن المسترجع يوازى (على التقريب) ما تحدث به الدكتور أحمد حلمى (والد سنية) حين كان طبيبًا يصحب فرقة من الجيش المصرى تجتاز مجاهل السودان ما بين صحراء وغابات، وقد أوشك أن يودى بحياته لجهله بالطبيعة، وبسلوكيات الحيوان فى تلك المجاهل. إن هذا التوازى الزمنى يمكن استخلاصه بالتعرف على أعمار الأشخاص الآن، وأطوار حياتهم فيما بعد، والمواقع التى كانت تعيش فيها قبل بدء السرد، ولكن الراوى أتاح لمحسن أن يتذكر ويصف ويستطرد ليؤكد ذاته، كما أتاح للدكتور أحمد حلمى أن يقص على رفاق مجلسه اليومى أمام الصيدلية بعض ما يتغنى به من غرائب

تجاربه العملية فى السودان، للقصد ذاته، أى تأكيد الذات (وهذا نازع رومانسى بالطبع، وسنعود إليه فى مكان آخر، كما ستكون لنا وقفة مع حكاياته من منظور آخر). ولعل هذا يمثل جانبًا من "الضرورة" التى حملت السارد، أو رجحت عنده، أن يفضل طريقة السرد الموضوعى، برغم اعتقادنا أن الطريقة الأخرى (السرد الذاتى الصادر عن الـ "أنا") كانت أكثر استجابة لخصوصية الرؤية، وذاتيتها، وعمر الشخصية المحورية (محسن) التى تجتاز سن المراهقة إلى الشباب المبكر، وقد نقبل هنا تعليل "توماتشفسكى"؛ إذ يرى أن الذى يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التى يهدف إليها الكاتب عبر الراوى، وأن هذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أى تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو فى إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح، التأثير على المروى له، أو على القراء بوجه عام[٧].

قد يكون من المهم- بالنسبة إلى موضوعنا- أن نستدرج إلى طرح ما بين السرد الموضوعى والسرد الذاتى من فروق، دون أن نغرق فى قضية المفاضلة. إن بعض المهتمين بالأساس النظرى (البنيوى) لنقد الرواية يرى أن الراوى الذى يعرف كل شىء راوٍ سيئ، إذ يعده بمثابة الكاتب الذى فشل فى أن يظهر بمظهر عدم التدخل، أو بمظهر الوسيط الذى ينقل، أو يروى عن الآخرين، ومن ثم فإن هذا الراوى الذى يعرف كل شىء هو راوٍ يكشف الكاتب، ويسقط المسافة الضرورية، والتى كان على الكاتب أن يقيمها بينه كشخص له أفكاره وأحاسيسه وذاتيته، وبينه كفنان قادر على أن يصور شخصياته بما يخصصها بهويتها، ويميزها بحقيقتها واختلافها عنه من جهة، وعن بعضها من جهة ثانية. وإلى هذا فإن الكاتب مطالب بتدبير راوٍ قادر على التشخيص، أو على صياغة عالمه المروى، الذى ليس هو بالضرورة عالمه الشخصى[٨]. وهنا نصل إلى الكاتب المختبئ خلف الراوى فى "عودة الروح" لنلاحظ أن هذا الكاتب غير مقتنع، أو غير قانع بموقفه، وشديد التململ من مطلب الحياد المفترض فيه، أو المفروض عليه، ومن ثم، سنجد كثيراً أنه يوجه أمراً خفيًا للراوى بأن يصمت، وأن يتنحى جانبًا (بعبارة أخرى يتبادلان موقعيهما)؛ ليتيح له هو الكاتب/ البطل أن يعبر عن ذاتيته المتميزة، أن يحابى وجوده الخاص، أن يلقى القناع جانبًا ويكشف عن أفكاره ومشاعره، مؤثراً أن تكون أفكاره سافرة محددة مباشرة صادرة عن نفسه بغير وسيط لابد أن يفقدها

(مثل أى وسيط بين طرفين) قدراً من حرارتها وصراحتها، وهذه الحدة، وتلك المباشرة هى النهج المألوف فى الكتابة الرومانسية، أحادية الجانب عادة، وهذا الدفق المباشر أيسر أداء من أن يعانى الكاتب كيف يتدبر أمر الموضوعية بكل ما تتطلب من تعدد الأصوات وحياد الوصف والتحليل.

وهكذا، فى "عودة الروح" لا يكفى أن يكون "محسن" - الشخصية المحورية، أو البطل- رومانسيًا، كما سنرى فى فقرة تالية، وإنما يضاف إليه هذا الراوى الذى وضعه السارد قناعًا لشخصه، وقناعًا لمحسن فى نفس الوقت، مما يكاد يجعل من الثلاث شخصًا واحداً، هو توفيق الحكيم نفسه، دون أن نحكم بالمطابقة بالطبع؛ فهذا مرفوض من أساسه، ولكن توفيق الحكيم، السارد، والراوى الذى يعرف كل شىء وهو الفتى محسن فى الوقت نفسه، وسيكون من الطريف، ومن المطلوب أيضًا أن نعرف إلى أى مدى استطاع النص أن يحدد فروقًا بين هؤلاء الثلاث، وما هى المساحات المشتركة، المتماهية بين ثلاثتهم، إذ أن القارئ يدرك بالبديهة أن هناك حدوداً ومدى لقدرة كل واحد من هؤلاء الثلاث يفترض أن يحققها فى علاقته بصنع الرواية، على المستوى الوظيفى، أى الدور المنوط به، وليس مطلوبًا أن تختلف الأدوار أو تفترق كلية، فستبقى هناك دائمًا مساحة مشتركة، مثل تلك التى تمثلها الدوائر المتداخلة، ولكنها لا تتحول إلى مايشبه الأوانى المستطرقة، أى علاقة التوازى البحت، فتوفيق الحكيم عام كتابة الرواية (١٩٢٨م) كان فى الثلاثين من عمره، وقضى فى باريس عدة سنوات، وعايش موجة "المودرنزم"، وتطلع إلى اقتناء بعض نفائسها، ولكنه- لأسباب نص عليها فى مكان آخر(٩)- لم يدفع بها إلى روايته ذات النمط الكلاسيكى البعيد تمامًا عن التجريب، وكان "محسن" فى الخامسة عشرة، طالبًا فى المرحلة الثانوية، يعيش تجربة الحب الأول، وكما هو الغالب فى هذا الحب المبكر فإن الفتى المراهق- من خلال الحلم الرومانسى بالطفرة، والصعود فى سلم النضوج- فإنه يتعلق بفتاة تسبقه فى العمر، وفى نضج السلوك، وهذا ما حققته الرواية فى محور (محسن- سنية)، ومع هذا فإن هذا الحب الأول، من زاوية "محسن" كان غنيًا بالأفكار (الوطنية) التى تزاحم غنى المشاعر (الشخصية العاشقة). وبهذا تسرب قدر ليس بالقليل من هذه الأفكار، وتلك المشاعر التى هى ملك للكاتب شخصيًا، الكاتب الناضج، إلى العاشق المراهق،

بتـواطؤ وتدبيـر من الشـخص الثـالث كلى المعـرفـة، وهو الراوى. وهذا هو الملمح الرومانسى الذى قيد طاقة الراوى، أو أبطل وساطته، ليصب نبع الكاتب عند البطل "محسن" بشكل يتجاوز قدرات المراهق المعتاد، ويخدش- من ثم - مصداقيته.

إن الراوى فى "عودة الروح" متبحر تمامًا فى التاريخ المصرى القديم، وفى نشأة الحضارات بوجه عام، ومعرفته الواسعة هذه تدفعه إلى الخروج عن حياده المفترض، فيسبق الشخصيات التى يروى عنها بأن يفضى بما ينبغى له أن يتركه لها، وكأنه يغادر موقعه الخفى وراء جميع الشخصيات، حيث يطلب منه عدالة توزيع الاهتمام وتوازن الخبرة، ليحل فى شخص بعينه، وربما آثر أن يكون حلوله فى هذا الشخص مرتبطًا بمشهد أو علاقة محددة، وبالنسبة لما نحن بصدده، فإن خروج الراوى عن الدور المحايد يتحدد (غالبًا) بأن يكون على الطرف الآخر من المشهد "سنية" أو شىء يتعلق بحب محسن لها، أو قضية ذات علاقة بالتاريخ المصرى القديم، أو طبائع الحياة الاجتماعية المصرية، ومن ثم تستغل رغبة السارد فى الدفاع أو التمجيد حسب قدرة السياق، فتعلو الموجة حتى يتماهى السارد فى الراوى، ويتماهى الراوى فى البطل، كما أوضحنا من قبل، ومن ثم تفقد صيغة ضمير الغائب مبررها الأساسى كأحد أساليب السرد.

إن الراوى العالم بكل شىء يأخذ موقع الراوى المشاهد الذى (قد) يتشكك فى دقة وشمول معلوميته فى جملة واحدة تقريبًا، كان يمكن أن تصدر عن الراوى المشارك المتكلم (بالأنا) وذلك حين استدرج ثلاثة من أفراد "الشعب" للمثول فى بيت الجيران، بحيث يشاهدون "سنية" ويقعون- على التوالى- فى نطاق تأثيرها المباشر، بعد مرحلة التمنى على البعد، فبعد أن ذهب "محسن" وغنى معها؛ إذ صحبته بالعزف على البيانو، ذهب عبده- طالب الهندسة- لإصلاح سلك كهرباء (وياله من سبب !!) ثم ذهب سليم- ضابط الشرطة الموقوف عن العمل لسبب خلقى- لإصلاح، البيانو نفسه، الذى يرى محسن- وقد عصفت به الغيرة- أنه أبداً لم يكن بحاجة إلى إصلاح. هنا يقول الراوى- (فى مطلع الفصل الرابع عشر- الجزء الأول): "لا أحد يدرى إن كانت هى مداعبات القدر، أم مداعبات شخص من البشر(١٠)" ، وهذا ينافى ما يفترض فى الراوى العليم بكل شىء الذى لايند عنه شىء مما فى متن الراوية، فهذا العلم المحكم هو الذى يحكم العلاقة بين الافعال والأشخاص، ويجعل من الراوى "مهندسًا ." ومدبراً

يحسن تصميم المساحات وتقدير الأزمنة وانتقاء الأشخاص موافقة للمشاركة المطلوبة لصنع موقف بعينه، وهكذا يتم تشكيل الفضاءات بأن تكون مشغولة على نحو أمثل. فإذا كان الراوى يرى أنه"لا أحد يدرى" فقد جعل نفسه من زمرتهم، وتحول من موقع العليم إلى موقع الذى يشاهد، إلى راوية/ بطل، ربما يروى حكايته الخاصة، ويقتصر علمه على حيز إدراكه، وإن لم يسق روايته (أو مروياته) فى صيغتها المستقرة، وهى استخدام (الأنا) معلنًا عن الحضور والمشاركة- بدرجة ما - فى كل مايرونه. وهنا نستدعى عبارة رددها هنرى چيمس، وسارتر من بعده، تقول: "ينبغى على الراوى أن يقتصر على ما يمكن أن تدركه شخصياته فحسب، وينبغى أن يقدم رؤية كل شخصية لا أكثر، إذ أن ماوراء ذلك ليس سوى مزاعم فارغة"[١١]. وقبل أن نحدد موقفنا من هذه "الصيغة الخاصة" -إن جاز التعبير - سنقبل ونذكر بالمقولة التى ترى أن صيغة الـ"أنا" تقرب العمل الروائى إلى الرومانسية، فهذا الحضور الذاتى الطاغى يناسبها، وهذا التركيز على البطل الفرد يتفق ورؤيتها للإنسان، وهذه "الأنا" ضمانة للاعتناء بالمشاعر والانفعالات وتعقبها داخل النفس، وإعطائها الأفضلية على الوصف وتقسيم الاهتمام (بالعدل) بين عدة شخصيات، فليس من الخطأ أن تكون السمات العامة للرواية الواقعية هى الوجه المقابل لهذه الطريقة. وهنا نستطيع أن نقول عن "الراوى"- فى "عودة الروح" إنه برغم غيابه، أو اختفاء الكاتب وراءه، فإنه ينقسم، أو ينشطر، إلى راوٍ موضوعى يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات، لأنه حاضر فى كل المشاهد، ملم بجميع الأسرار، (برغم تلك العبارة المشككة السابقة، التى لم تتكرر) وراوٍ آخر رومانسى، ينسلخ عن ذلك الآخر، ويخرج عن سيطرته، لأنه يصدر عن رؤية "محسن"، أو أن "محسن" يحل فيه، فى عديد من المشاهد، والمواقف، وبصفة خاصة فيما إذا كان الأمر يتعلق بالتاريخ المصرى القديم، أو بسنية، و هذا ما يجعلنا نشعر بأن معرفة الراوى بالتاريخ المصرى القديم ونشأة الحضارة تتجاوز معرفة الكاتب، وتتجاوز معرفة "محسن" أيضًا، الذى يأخذ خطوات لها طابع التعقيب، أو التعقيب على ما بدأه الراوى من قبل، وأسس له فى سرده. ونقدم مثلاً واحداً نوضح به هذا الأمر المؤثر فى التبئير[١٢] حيث تتداخل رؤى (المحايد أو يفترض فيه الحياد) ورؤية البطل المعبر عن ذاته الخاصة، هذا المثل نأخذه من تيمة "التوحد فى الألم"، فبعد أن عاش ثلاثة من

شعب شارع سلامة أفراح الحلم بالفوز بقلب سنية، بدأت الموجة ترتد، بذلك الصدام السافر بين المحبوبة، والعمة العانس الفظة "زنوبة"(١٣) مما أطاح بتلك الأحلام الوردية التي ارتفعت بمدارك الشخصيات الثلاث (محسن- عبده-سليم) من المحدود والمادى إلى أفق الإنسانية والتسامى. لقد جاء زمن التوحد فى الألم، عقب زمن التنافس/ التنافر بسبب الحب، فى فترة الحلم بالفوز انطوى كل على نفسه يفكر كيف يفوز منفرداً بالقلب الذهبى، فلما عاين الجميع الهزيمة تجمعوا بغير حقد فيما بينهم، ففى هذا التوحد مواساة لنفسه كذلك. لقد طرح الراوى هذا المبدأ فى عدة أماكن من جزئى الرواية، وأبرز هذه الأماكن ما جاء فى الجزء الثانى ص ٨١، ١٩٢، لقد بدا هذا بمثابة تلوين لفكرة سبق إليها وعرضها الأثرى الفرنسى (مسيو فوكيه) فى حواره مع مهندس الرى الإنجليزى (مستر بلاك) عن طبيعة النفس المصرية، وتقبلها للعمل وفلسفته. إن مسيو فوكيه فى صيغة حوارية (حاضرة) يشير إلى خاصية عاطفة السرور بالألم جماعة (ص٦٠) والسرور الخفى واللذة بالاتحاد فى الألم (ص٦١) هذا التأسيس للفكرة لا يضع فى اعتباره أحداً من شخصيات الرواية، لأن الأثرى الفرنسى يقصد إلى جوهر رؤيته التاريخية الحضارية، وهذا يتفق ومهمته العلمية وتكوينه الثقافى، وهنا يتخلف الراوى ليتكلم مسيو فوكيه فى صيغة حوارية مسندة إليه بشكل مباشر ونصى، فهو الذى يقول، وهو الذى يحدد، ويشرح ويمثل، وليس الراوى الذى اقتصر جهده على وضع طرف خيط الحديث فى يده. ونستخلص من هذا ثلاثة مؤشرات: صيغة الفعل (الحاضر) وتوجيه الخطاب إلى المهندس الإنجليزى ورده عليه بنفس صيغة الحضور، وطريقة كتابة المشهد، حيث يتوقف السارد لتبدأ الشخصية فى الكلام بذاتها معبرة عن حضورها، إنه يتحدث عن "عمالنا" أى عمال أوروبا أو فرنسا، و"فلاحيهم" يقصد الفلاحين المصريين، ويرد المفتش الإنجليزى: "ماكنت أحسبك جاداً" (ص٦١). وهنا نكتشف فروق الصياغة، وأول ما نلاحظه أن الراوى حين ينقل "المعنى" إلى مستوى موضوع الرواية أو محورها الأساسى "المعلن"- وهو قصة حب سنية وما يتصل به -فإنه لا يتخلى عن موقع الراوى، إنه يصف، ويسرد، ولا يتيح للشخصية أن تتحدث عن نفسها مباشرة، ففى المشهد الأول يصف ما أحسه "محسن" من تغير على وجوه، ونبرات مستقبليه فى محطة القطار، عقب عودته من العطلة، وقد قضاها بين والديه فى ريف دمنهور:

"واتجه الرفاق بعد ذلك إلى محطة الترام، وركبوا إلى حى السيدة زينب، وهم يسألون محسن طول الطريق عن أهله، وعن دمنهور، وعما رآه وهو يجيبهم ناظراً إلى وجوههم وأصواتهم، وكأنما يلاحظ فيها تغيراً قليلاً، ورنينًا غير مألوف، لكنه ليس يدرى بعد إن كان ما يلاحظه صحيحًا، أو أنه خيال مسافر قادم! إنه يلمح على وجوههم مسحة من كآبة هادئة، وفى أصواتهم خفوتًا ثم كثيراً من الصمت، كأنما هم لايبطنون فرحًا ولا ابتهاجًا.. ومع ذلك شيء عجيب! إنه يحس ازدياد قربهم إليه، ويشعر كأنما كل ما يملكون من ابتهاج الساعة- إن كانوا يملكون- فإنما هو لعودته"[١٤]. وبعد أكثر من مائة صفحة، وقد تم استسلام الثلاثة للهزيمة العاطفية، فإنهم يلتقون عند فكرة المعبود الذى يتألمون كلهم من أجله (ص ١٩١) ثم تقول الفقرة التالية لهذا مباشرة: "لو أن محسن ذكر، الآن، رأى الفلاحين فى الضيعة يكدون ويتألمون، وهم يغنون فى سبيل المحصول معبودهم المرتفع أكوامًا، وهم حوله العبيد بمناجلهم وأقدامهم وأجسادهم العارية التى قرحها القر والحر والعمل والظلم، لقد فكر يومها هو الآخر فى معبوده وخطر له خاطر ارتعد له: هل يستطيع أن يتألم هو أيضًا فى سبيل ذلك المعبود، أو أنه ليس من دم هذا الفلاح؟[١٥] "وهنا لنا ملاحظة (بنيوية) مزدوجة، ومن حيث صيغة الخطاب- وكما قدمنا- فإن الراوى قد تولى بالوصف الكشف عن هذه العاطفة بطريقته هو، وليس بطريق الحوار، ولعل هذا يدل على عدم ثقته فى أن شخصياته (المصرية)تستطيع أن ترتفع بوعيها العاقل المتدبر إلى مستوى التعبير عن هذه الفكرة الدقيقة العميقة (التوحد فى الألم من أجل المعبود) ومن ثم أسند الخطاب إلى الأثرى الفرنسى صراحة (ص٦٠) واكتفى بالوصف والسرد حين وصل الحديث إلى محسن وصاحبيه، فتغيير الصيغة، والمسند إليه ينبئ عن مستوى الشخصية وقدرتها على تحديد أفكارها والتعبير باللغة عنها، وليس من بأس أن تكون عواطف وأفكار بعض الشخصيات متجاوزة قدرتها على الإفصاح (وقد يكون العجز عن البلاغة هو البلاغة) وهذا يتجانس وقول سابق بأن المصرى يعلم بقلبه، وأنه قد لايعلم أنه يعلم، لأن علمه مغروس فى تجربته الفطرية، وليس مكتسبًا بعقله الواعى، ولكننا حين نراجع المشهد الذى تم فى بيت حامد بك العطيفى، وتحاور فيه الفرنسى والإنجليزى، سنكتشف أنهما كانا وحيدين، وأن مضيفهما كان يظن أنهما أخذتهما إغفاءة الظهيرة فلم يرد أن

يزعجهما، ثم نادى "محسن" وقدمه إليهما.. إلخ (ص٦٤) مما يؤكد أن "محسن" لم يستمع إلى حوارهما، وهنا يطرح السؤال نفسه: مادام الكاتب قد ارتضى صيغة الغائب الصادرة عن الراوى الذى يعرف كل شيء: كيف اهتدى "سليم" بصفة خاصة وتحديداً (ص١٩١) إلى فكرة المعبود الذى يتألمون كلهم من أجله؟! وإذا كان "محسن" قد أسس الراوى لشعوره المشابه بمشهد مبكر (ص٣٨ من نفس الجزء الثانى) حين تجول فى حقول والده فرأى الفلاحين "ينظرون إلى المحصول المجموع باهتمام وحب، و كأنما يقولون له: لايهم التعب، ولايهم الشقاء فى سبيلك أيها المعبود". "وقد استدرجه هذا المنحى من التفكير إلى استدعاء صورة سنية ومشهد لقائهما الأخير، حتى تساءل: هل يستطيع هو أيضًا أن يضحى فى سبيل سنية؟ وأن يقذف بنفسه فى الألم والشقاء من أجلها، أم أنه ليس من دم ذلك الفلاح؟"

٣- الفضاء الرومانسى

وفى صياغة هذا العنوان نضع بالاعتبار تلك التحديدات التى شرحتها جوليا كريستيفا وغيرها ممن اهتموا بالفضاء الحكائى أو الروائى وتقسيماته، والوصف "الرومانسى" لا يدخل قسمًا جديداً أو يعيد تقسيم المصطلح، وإنما يلونه، أو يلخص زاوية الرؤية التى يطل منها الراوى ، وهذا- بدوره- لا يبتعد عن مفهوم الفضاء النصى للرواية كما تحدثت عنه جوليا كريستيفا، وهنا سنهمل- من بين تقسيمات الفضاء- ما يتعلق بالمكتوب، الحيز الذى تشغله الكتابة ذاتها، لحياد شكل الكتاب، وإنه لا يختلف عن الطريقة السابقة التى طبعت بها مؤلفات توفيق الحكيم، فى جملتها، وإن كان الأمر- وهذا متوقع ومحسوب - لايخلو من مميزات خاصة تتعلق بهذا الجانب، وإن كانت نادرة جداً، أما الفضاء الجغرافى، والفضاء الدلالى، والفضاء كمنظور، فهى التى نتمهل لتبين مفرداتها، وهى التى تكسب "عودة الروح" رومانسيتها، ومن ثم فإنها هى التى تؤكد لنا أن المذهب الأدبى، أو المدرسة (كالكلاسيكية أو الرومانسية.. إلخ) ليست مجرد لافتات تجمل الموضوع أو تستخرج من تجريد المعنى، وإنما هى مجموعة من التقنيات القابلة للتأويل من خلال وجودها فى علاقات تتجاوب وتتشكل لتجسد رؤية بعينها.

إن الفضاء الجغرافى يبدأ بحجرة تحولت إلى عنبر فى ثكنة، حيث يستلقى بها أربعة مرضى بالأنفلونزا (الحمى الإسبانيولية) ، بين هذه الحجرة، وردهة الشقة وسطوح المنزل ومدخل الحارة بما يضم بيت الجيران والمقهى والصيدلية- تجرى أهم تحركات الأشخاص، وتتولد أهم المشاعر. وهنا نشير إلى أمرين: الأول هو ما نلاحظه من محدودية هذه الأماكن التى تمثل المهاد الأساسى لكل حركة تأتى، فبينما يحيط بها الوصف الإجمالى أو التفصيلى، لا يكاد المتلقى يشعر بالحاجة إلى معرفة المزيد عنها، وبخاصة أنها لا تقوم بدور فى تطوير الأحداث أو المشاعر- بعبارة أخرى: هى مجرد أماكن تقوى الشعور بواقعية ما يرى، وليست صانعة أو مؤثرة إلا بمقدار ما تستخدم لتبرير ما يجرى والإقناع بأنه ممكن لهذا السبب، مثل سطوح المنزلين المتجاورين ولقاء محسن وسنية عبرهما ، ومثل قهوة المعلم شحاته حيث يجلس سليم أفندى، ومصطفى بك، ويمكن لسنية مراقبتهما من نافذتها ، وعن طريق هذه النافذة اختار قلبها. ومحدودية المكان هى إحدى "لوازم" التشكيل المسرحى الذى نال القسم الأكبر من نشاط توفيق الحكيم الإبداعى، وهذه المحدودية التى تقارب الثبات، وتقترب من المسرح ترشح لرواية ذات طابع درامى، إذا أخذنا بتقسيم إدوين موير لأنواع الروايات باعتبار الزمان والمكان[١٦].

الأمر الثانى أن وصف هذه الأماكن المحدودة غلب عليه الاهتمام بالتفاصيل المادية (الواقعية) التى تتناسب وطبائع الشخصيات التى تعيش بها ، فإذا كانت الشخصيات على شيء من رقة العواطف ونشاط المخيلة، فإن وصف المكان يتجاوب وهذه الصفات ذاتها ، فيغدو مثيراً للخيال ومحركًا للعواطف والانفعالات. وهذا الفرق نلاحظه بالمقارنة بين تلك الشقة الخشنة المجردة من إضافات الذوق الخاص حيث يقيم "الشعب" ، والشقة التى تلاصقها- فى البيت المجاور- حيث تقيم "سنية" مع والدها ، ونجتزئ من صفات المكان بالجدران العارية الكالحة فى بيت الشعب، ورؤوس الحيوانات المحنطة فى بيت سنية، وآلة النفخ (الهرمونيكا) معلقة بالحائط (توصف بأنها عتيقة!!) فى بيت الشعب، وآلة البيانو التى أفردت لها حجرة، وسترت وراء باراڤان، فى بيت سنية!! إن هذا الوصف يدل على وجود تفاوت، يرشح التباعد والعزلة، ولكن رغبة التواصل هى التى ستجعل الحركة تدب بين القطاعين، اللذين سيتحول كل منهما

إلى مرسل ومستقبل. إن "سنية" التى تجد (أو تستوعب) موقف المرأة العربية التقليدى من الرجل وعاطفة الحب ، تكتفى بإرسال إشارات رمزية، قابلة للتأويل حسب الرغبة، ثم تترك لهؤلاء الرجال أن يسعوا إلى مكانها واحداً بعد الآخر. والمرجعية "التاريخية" و"النفسية" هنا تقول إن المرأة العربية تعرف الحب، ولكنها لا تفضى به، وإنها تفضل أن تكون قادرة على أن تجعل "الآخر" يحبها ، ومن ثم تقنع - عادة- بأن تكون المحبوبة!!

إن "التبئير" خطوة أساسية فى الكشف عن مدى التجانس والتكامل فى عناصر البنية الروائية ومكوناتها ، وقد نلاحظ تفاوتًا بين هذا الفضاء الجغرافى، أو الفضاء كبيئة للرواية تتحرك فيها الشخصيات وتصنع الأحداث، وبين الفضاء النصى للرواية من حيث هو زاوية النظر التى يقدم بها الكاتب أو الراوى عالمه الروائى- كما تراه كريستيفا - إذ تقول: "هذا الفضاء محول إلى كل، إنه واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التى تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف كله متجمعًا فى نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع فى العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هى الأبطال الفاعلون، الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائى"(١٧).

لقد اصطلحت المناهج النقدية- باستثناء الشيئية- على علاقة التفاعل بين وصف الأماكن والأشياء المادية التفصيلية، وعناصر الرواية وبصفة خاصة الشخصيات(١٨). وما أضافته كريستيفا هو هذا الربط بين المكونات (بما فيها المكان) والبؤرة. وهنا لابد أن نطالب أنفسنا بتحديد بؤرة الرواية التى نحن بصددها، وهى ليست بعيدة، وإلحاح الراوى عليها يجعل الكشف عنها على قدر من اليسر، إنها "عودة الروح" إلى الوطن، وفى هذا المعنى تلتقى عملية الحب، والكشف عن المعنى التاريخى للشخصية المصرية، وهذا بدوره- فى حال موافقتنا على أنه "البورة" التى تشع فى كافة الاتجاهات، سيبدو معنى محبَطًا (بفتح الباء) إذا صحت ملاحظتنا عن محدودية (أو حصار) المكان، وواقعية الوصف. ولاشك أن الكاتب قد فطن إلى هذا وهو ينسج صفحات روايته، أو فصولها، وفضلا عن أن هذا المكان يجافى شخصية "محسن" الذى أبرزه الراوى، وأعطاه مساحة كبيرة جداً فى سرده، وأسبغ عليه صفات

الجمال العضوى والنفسى بغير حساب (كما سنرى)، ومن ثم لم يتردد فى أن يحمل غيره على الإقرار بأن "محسن"، لنزعة خاصة فى داخله، يبدو متطوعًا (أو متفضلا) بالقبول بهذا المكان المتواضع جداً من شارع سلامة فى الحى الشعبى العريق (السيدة زينب) فتقول عمته زنوبة:

- علشان دى مش عادتك، عمرك ما ترضى تلبس بدلة جديدة غير فى العيد الكبير، زى عمامك. إيش عجب النهاردة بقيت عايق وحلو كده (الرواية جـ١ ص١٣) وكذلك يتعاطف مع الخادم مبروك (الرواية جـ١ ص٤٤ . ١٩٠) وينفر من التميز عن رفاق المدرسة، ويوم أن أرسل والده عربة خاصة لتحمله، تلقى هذا الفعل كمصيبة أفسدت عليه علاقته بزملائه (الرواية جـ١ ص٤٦ . ٤٧) وفى زيارته لمزرعة أبيه قال له فتى من الفلاحين:

"مش فاكرنى يا جناب البيه؟ أنا عبد المقصود اللى كنت توصينى أيام مدرسة دمنهور، أحضر لك الركوبة يوم الجمعة ونطلع نصطاد السمك فى ترعة "أبو دياب".. مش فاكر؟ بالأمارة كنت تركب الجحشة نص السكة، وتنزل وتقول لى اركب ياعبد المقصود انت كمان! أقول لك يابيه أنا مش تعبان، إحنا فلاحين واخدين على المشى، تقوم تزعل وتقول لازم تركب إنت كمان... مش فاكر يا بيه؟" (الرواية جـ٢ ص١٨)

ما نريده أننا مع شخصية "حالمة"، بمعنى أنها تعيش بأفكار ومشاعر خاصة بها، ليست على وفاق مع التصور الاجتماعى السائد، وأنها- بسلوكياتها الخاصة- تحاول اجتياز الموقع المقدر اجتماعيًا لها، إلى موقع تختاره بإرادتها، وهو موقع مقترح تسعى إليه، ومن ثم لايتناسب ودائرة المكان الواقعى الحاضر، وهذه الحركه "الشخصية " أو "الفردية" تتوازى وحركة أخرى ذات وجه جماعى؛ إذ تصدر عن "قراءة أخرى" للتاريخ وتفسره، إنها تتم عبر سلسلة من النقاط المتباعدة، ترسل مشاركاتها فى هذا الطرح تبدأ من تمهيد الرواية. حيث المرض الجماعى فى ذات الغرفة، وبذات المرض، وتمضى لتتقد شرارتها فى مفتتح الجزء الثانى من الرواية، حيث يثرثر ركاب فى عربة قطار (الرواية جـ٢ ص٥-٦) ثم يشرِّحها (بالراء المشددة) ويشرحها عالم الآثار الفرنسى (الرواية جـ٢ ص٤٢) كما تشارك الممارسات الفلاحية التلقائية الذاهلة عن المعنى

المتسربة فى سلوكيات يومية عادية مثل عمل الحصاد، وشرب الشاى، والتضامن عند نزول مصيبة بأحد الفلاحين..إلخ. فهل تعتبر عبارة العمة زنوبة:"علشان دى مش عادتك، عمرك ماترضى تلبس بدلة جديدة غير فى العيد الكبير"- إيذانًا بحلول زمن جديد، ووعى جديد؟! من ثم سيبدو التوسع فى المكان، وتلوينه بالوصف (الرومانسى) مطلبًا فنيًا يصحح البؤرة ويحفظ ما يجب لها من "قيمة"، وقد تم هذا بمشاركة "محسن"، ومشاركات مختلفة، تؤكد طابع "الجماعية" المطلوب فى تصحيح هذه البؤرة ذاتها فكريًا، وشكليًا (إن صح التعبير) وقد تحرك "محسن" بين أماكن فى حيز الخبرة العملية لفتى فى عمره: المدرسة، ومحطة القطار، وقرية "الدلنجات"- التابعة لمدينة دمنهور فى شمال غرب دلتا النيل- وكذلك ذهب بنا الدكتور حلمى- والد سنية- إلى السودان، وهذه هى الأماكن التى تحظى بالوصف التجميلى الصادر عن رؤية متعاطفة، فى حين يرتبط ذكر "تركيا" بالأصل المتعالى المتغطرس للأم، وقد يمكن اختزاله فى كلمة "الكرباج" التى ترددت على لسانها مرتين (الرواية جـ١- ص٣١و٤٣) مؤكده أنه السبيل الوحيد لتحقيق ماتريد من ترف يحققه لها هؤلاء الفلاحون، لاتفرق بين شيخ رئيس لجماعته، وعامل بسيط. وكذلك تستحضر أوروبا (بصفة عامة) نموذجًا للفردية والمادية. وهذا يعكس ماتوصف به الأماكن التى تحركت فيها الرواية عبر إدراك محسن بصفة خاصة، ففى المدرسة يجتمع تفوقه، مع الشعور الوطنى ليجعل من المدرسة مكانا فاعلا، وإذ يذهب إلى مسجد السيدة زينب، ويبكى أمام ضريحها مستنجداً ليلة كربه وخوفه لفقد محبوبته، فإن الوصف للمكان يجسد الضراعة بأبهة المكان وترفعه والحفاظ على جلالته:

"وأسود الميدان فى نظر محسن، فلم يشعر إلا أنه اتجه إلى المسجد.. وخلع نعليه بسرعة وارتجاف، وسار على بساط الجامع حتى بلغ المقام، فانزوى فى ركن من أركان الضريح المظلمة، التى لا يأتيها النور إلا من "نجف" كبير يتدلى من أعلى تلك القبة الفخمة الشاهقة، وتناول محسن قضبان الحاجز النحاسية، وجعل يهمس ملهوفًا من صميم قلبه، بصوت عصبى متقطع:

- ياسيدة زينب! ياسيدة زينب! ياسيدة زينب!

وانفجر باكيًا، وتساقطت دموعه على بساط المقام، وهو يكتم شهقاته فى صدره، حتى لا يسمعها الزوار حوله" (الرواية جـ٢ ص١٠٥)

وهذا الإجلال الذى يحمله وصف المكان (المقام) يعادله فى وصف الدكتور حلمى للسودان الحنين، والغرائبية.. أما الحنين فيكشف عن علاقته بالمكان، وأما الغرائبية فموجهة إلى الذين يحدثهم، إنه يريد إدهاشهم، ولكنه يريد أن يصل بهم إلى "الحنين"، وهو المعبر عن خصوصية العلاقة المتبادلة بين مصر والسودان، وسينعكس هذا فى لغة السرد التى تمثل الفضاء الدلالى فى جوهره، كما سنرى. وكان التغلب على محدودية المكان، بتحريك بعض الشخصيات، حاضراً (محسن وزنوبة وسليم وحنفى من الشعب، وسنية ومصطفى) إلى أماكن مختلفة من القاهرة أو المدن والقرى البعيدة، فإن الدكتور حلمى، وعالم الآثار الفرنسى، ومفتش الرى الإنجليزى غادروا الرقعة المصرية، وارتبط هذا بكسر التراتب الزمنى، إذ كانت مغادرة المكان إيذانًا بمغادرة الراهن من الوقت إلى زمن مضى، وقد حدث هذا الاسترجاع الزمنى بالنسبة لمحسن حين عاد الراوى إلى سنوات من طفولته المبكرة، حيث تعلق بتخت المعلمة شخلع، وكان هذا فى دمنهور، وحين عاد الراوى إلى عهد ليس بالبعيد كان فيه "سليم" مأموراً بشرطة بورسعيد، ولكنه تحرش بسيدة شامية استهوته فأوقف عن أداء عمله. أما وصف هذه الأماكن المتنوعة، فإنه- فى مجمله- لم يكن محايداً واقعيًا، وإنما كان فى مدى مدارك هذه الشخصيات مستجيبًا لمشاعرها، ومن ثم خرج عن موقعه المحدد أو المقيد بأنه ينظر إلى الأشياء من خارجها، إنه الآن ينفذ فيها لأنه يصدر عن شخص هو طرف فى علاقته بالمكان، بل لعله صانع المكان نفسه، كما كان محسن ينتقى المواقع التى تتيح له أن يتأمل، وأن يطلق لخيالاته وأشجانه الخاصة العنان. فى قريته (الدلنجات) آثر الحقول، والليل، وتحت الشجر، وقريبًا من الساقية، وكذلك اختار الدكتور حلمى من بيئات السودان الغابات الحرة، والحيوانات التى تستطيع أن تهب حكمة فطرية (كالقرود بمعيشتها الجماعية المتآزرة) أو توحى بالجلال والعظمة (كالأسد) فإذا انتخب عنصراً بشريًا من أبناء الغابة اختار شخصًا فيه صدق وشجاعة وحذق ونصح، ليؤكد صفة الحنين ورابطة الوجدان.

ونعود إلى مفهوم الفضاء الجغرافى كما حددت وظيفته جوليا كريستيفا، إذ جعلته معجونًا بدلالته الحضارية، ورأت أن هذا المكان الجغرافى ليس مجرد مساحة محدودة على الأرض، أو على الورق، إنه يرتبط بعصر تسوده ثقافة أو رؤية خاصة

للعالم[١٩]. ومن ثم نستحضر ما سبقت الإشارة إليه من محاولة تحديد "البؤرة" فى الرواية، من منطلق الفضاء كمنظور، وهنا يحدث تمدد فى زمن الرواية، وفى مكانها أيضًا، ليشمل التاريخ (المصرى القديم) ويوصل هذا التاريخ بالحاضر فلا يبدو معزولا، أو منقطعًا، وكأن تواصله مع الحاضر (الحى) أحد الأدلة على حياته هو بالتالى. إن المعنى الذى تؤديه الأهرامات -حين يذكرها مسيو فوكيه (الرواية جـ٢ ص٥٧، ٥٨)- تؤسس لبؤرة العمل كله: الكل فى واحد، والتوحد فى الألم، وتتكرر الإشارة إلى المعنى نفسه بمرجعية أخرى من نشيد الموتى (جـ٢ ص٦٢) وإذ نمضى لتتوحد "سنية" بإيزيس، ويتوحد سعد زغلول الزعيم المنفى، بأوزوريس، فى الفصل الأخير من الرواية، فإن الإشارة، إلى حضارة ممتدة: "فين ٨ آلاف سنة واحنا فى وادى النيل" (جـ٢ ص٨) والتأكيد على الإيمان الوحدة الكونية لدى قدماء المصريين، كما هى (فى صورة التعاطف مع الحيوان) لدى المعاصرين (جـ٢ص٣٢)- تؤدى إلى تجاوز زمان الرواية إلى غير المحدد، فى الماضى الضارب عبر القرون، واختراق المكان المحدد بالمشاهد، إلى مكان متخيل شعت فيه عقائد وأقيمت حضارة، وعاش بشر يمكن أن نستجلى آثارهم فيمن كان يتطلع نحوهم المسيو فوكيه معجبًا، والمستر بلاك رافضًا مستهجنًا، وهما أمام النافذة فى الضيعة، وهذا الامتداد غير المقيد بمعالم الواقع ومدارك الحواس هو الذى يتوافق وهذا الطرح الرومانسى للعظمة التاريخية التى كان يمكن أن يكون حكمًا بإدانة الواقع، ولكنها فى سياق تأويلى يعتمد على المتلقى المفترض، المشحون بدلائل الحال، حيث زمن الاستقلال، واكتشاف الآثار القديمة، وما إلى ذلك من علامات النهضة فى الثلاثينيات- حين صنع الحكيم روايته- تحول حكم الإدانة أو الإهانة المحتمل، إلى مستندات دفاع، تبشر بعودة الروح، مما يعنى أن الجسد لم يتحلل، بل لم يلفظ أنفاسه الأخيرة، وهذا- على أية حال- لا يناقض عقيدة البعث، وعودة الروح إلى الجسد، التى كانت من أسس الديانة المصرية القديمة. فالآن يمكن أن نشير إلى مستويين من المكان، ومستويين من الزمان: مكان راهن تحدده حركة الشخصيات تلك الحركة المادية، ومن الطبيعى أو هذه الشخصيات راهنة (حاضرة) أيضًا، وموضوعها الشاغل الذى يستدعى فاعليتها هو الحب. وزمان تاريخى، تحدده الحركة الفكرية الخيالية لدى الشخصيات، ويرتاد الأماكن ويستحيى الشخصيات التى تحدد معالم تلك الأماكن، وموضوعها الشاغل الذى يستدعى فاعليتها هو النهضة، أو عودة الروح.

ثم نصل إلى الفضاء الدلالى الذى تتمدد فيه بنية النص اللغوية، أو هو -كما عرفه حميد لحدماني: الصورة تخلقها لغة الحكى، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام[٢٠]، على ألا نحصر الدلالة المجازية فى مبحث المجاز بتقسيماته (التشبيه، والاستعارة، والكناية) فلغة الإبداع الأدبى مجازية بطبيعتها من حيث هي ليست الحقيقة، والواقع، وإنما هى انزياح عنهما. من ثم يكون البحث فى الفضاء الدلالى مستوعبًا لغة المتن فى مفرداتها وتراكيبها وسياقها، وهذا بدوره يعود بنا إلى "التبئير" ومدى انجذاب "خلايا" التعبير إلى بؤرة العمل، وبالطبع فإننا لا نملك -وقد لايكون مطلوبًا- أن نستقرئ مفردات الكتابة ومركباتها، وهنا سنكتفى بمؤشرات دالة كاشفة، نختارها من لغة السرد ومقاطع الوصف، حيث يملك الراوى حرية توجيه المشاهد واختراق اللحظات والمشاعر، وقد سبق اقتباس وصفه لموقف محسن فى المسجد وإقباله على مقام السيدة زينب، حيث ظل يردد اسمها (ثلاث مرات) ثم كان البكاء والدموع والشهقات المكتومة. إن المفردات تجسد قدسية اللحظة: "خلع نعليه" وهذه العبارة مرجعيتها قرآنية، حيث أمر الله موسى أن يخلع نعليه، لأنه فى الوادى المقدس، وليس معنى هذا التأويل أنها مقحمة على المشهد، لأننا نعرف أنها ترتكز على سلوك واقعى، حيث لايباح دخول المسجد بالحذاء، ولكن الراوى آثر "النعل"- رغم توسعه فى استخدام العامية- لما لهذه المفردة من تداعيات القدسية وإجلال الموقف وخصوصية اللحظة التى لم تتكرر (فى حياة موسى) وتمضى "مسبحة" المفردات تتقاطر: الجامع، المقام، ثم "تناول" محسن بيده قضبان الحاجز النحاسية، و "التناول" (من طقوس العبادة المسيحية) وتجسيد علاقته بقضبان الحاجز يؤكد شعور الحصار ورغبة الانطلاق. ثم يعلن هذا التكرار لصيغة النداء: "ياسيدة زينب"! عن تجاوز الموقف لإمكانات اللغة المنطوقة، وتعويله (أو تحويله) فى المعنى إلى المضمر الملحوظ، الذى يستشف من معطيات المشهد ومثيراته. وينبغى أن نذكر أنفسنا أننا نرصد ملامح الفضاء الرومانسى، ودون مجازفة أو ميل إلى التعميم، سنجد الفضاء الدلالى رومانسيًا بأكثر من جهة، ويمكن أن نتعقب مفردات وعبارات ما يتصل بقضية الحب، ومفردات وعبارات ما يتصل بقضية الوطن، لنجد خصوصية الذات، وما تستجلب من معجم ينبئ بالانفعالات والعواطف ويصور المعاناة النفسية، فإذا تجاوز هذا فإلى

مـفردات الطبيعـة، حيث الوصف الجمالى الصادر من المدرك اللحظى، وليس من موضوعية المشهد وانتمائه إلى حركة الأرض وطبائع الجغرافيا. وفى المحور الوطنى التاريخى سيدفع الراوى إلى السياق ما يدل على قدسية الماضى، ويؤول بعض أحداثه تأويلا خاصًا، وهناك عبارات تجمع بين المحورين اللذين شغلا "محسن" طوال صفحات الرواية، وتجمعا فى نقطة واحدة فى النهاية.

لن نشغل أنفسنا بعبارات الحب، ولا بقضية الحب فى ذاتها، فالحب قاسم مشترك، حتى وإن خضع لجاهزية التصور الرومانسى، وبخاصة فى تلك المرحلة (المراهقة) التى يمثلها محسن وسنية معا (وإن بدت سنية أكثر عملية وواقعية، حيث تدبر للزواج وتتخذ الحب طريقًا إليه) ولكن نهتم بالأساس الذى تمت به العاطفة، وتجلياتها- وهو الجانب الأهم؛ لأنه يتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التى تكشف عن الدوافع. لقد غير الحب من مستوى الإدراك لدى جميع أفراد الشعب (الأسرة) باستثناء السلبى الوحيد الذى يدعى رئيس شرف العائلة (حنفى أفندى) وإذا كان فعل التغيير وقف بالخادم مبروك عند التضحية بمصروف الأكل ليشترى لنفسه نظارة، ليبدو مثل العمدة؛ لأن سنية قالت هذه العبارة، فإن التغيير لدى محسن وعبده وسليم تجاوز المظهر إلى المخبر، فبلغ الانقلاب على المألوف والتمرد على ماكان يعتبر ميزة، وهى العيشة المشتركة فى غرفة واحدة. من قبل كان شعار محسن:"ما أسعد الجماعة، وما أحسن تلك الحياة مع الشعب" (الرواية جـ٢ ص١٤) إن صيغة "أفعل" التفضيل، وأسلوب التعجب هنا يحملان دلالة مؤكدة، هى استمرار لبداية المرض الجماعى فى تلك الغرفة ذاتها التى افتتحت بها الرواية، ولكن الأمر اختلف إلى الضد حين مسه الحب، إنه يتمرد على هذا المأوى الجماعى، لأنه يريد أن ينفرد بنفسه، يخلو إلى طيف المحبوبة. حتى "عبده" الشاب طالب الهندسة الذى لا نصادفه إلا منكبًا على لوحات مشروعاته، أو مشتبكًا فى شجار عصبى مع أخته العانس "زنوبة"، أما عندما ذهب فأصلح سلك الكهرباء، ورأى طيف سنية، فقد: "أحس إحساس محسن تمامًا عندما عاد هو الآخر من منزل الجيران للمرة الأولى، أحس الاشمئزاز، إذ يعيشون خمسة فى غرفة واحدة، غير أن محسن لاحظ ذلك، لأنه يطلب الانفراد والوحدة، كى يطلق لخياله العنان، ولكن عبده، على العكس، اشمأز؛ لأنه شعر فجأة أن هذا الاتصال

الوثيق بين خمسة يعيشون فى حجرة إنما هو اتصال كاذب. وها هو ذا، فى وقت ما، يحس الوحدة والسأم، ولا يجد من يتحدث إليه ويفهم لغته، واشتد ضيق عبده، لأن شخصًا عصبيًا مثله لايطيق طويلاً الصبر على حالة واحدة[٢١] فى حدود إدراك الراوى لأخلاق شخصياته، فقد ميَّز بين محسن وعبده بالرزانة الحالمة عند الأول، والاستنفار العصبى عند الثانى، وقد احتفظ الراوى بهذا الفارق الأساسى فى استجابة كل منهما للأحداث، إلا فى حالات استثنائية محددة، ولكن هذا الفارق يسقط أمام تجربة الحب، وإذ يحرص صاحب التدبير (الكاتب/ الراوى) على اصطياد فارق فى دوافع رد الفعل الموحد، فإنه فى الحقيقة لايفرق بين الشخصين بقدر ما يجمع بينهما فى إطار التصور والدافعية الرومانسية، وكذلك لن يذهب سليم- ثالثهم- بعيداً عن هذه الأسس (الرومانسية) على الرغم من التباعد السلوكى الظاهرى عن رفيقيه، فقد عرفنا من ماضى سليم، وسبب وقفه عن عمله الشرطى تطلعه (الجنسى) أثناء عمله فى بور سعيد، ولعل مجلسه اليومى على مقهى المعلم شحاته فى ذات الشارع وأمام مسكن سنية كان بمثابة إعلاء مرحلى لمداركه الحسية المتسلطة، حتى إذا جاء يوم إصلاح البيانو واقترب من حرم المعبودة (سنية- إيزيس) فقد غادر مرحلة أو مستوى، ودخل بهذا فى مستوى آخر. إن الفضاء الدلالى فى تجسيد الحالة الأولى مفعم بمفردات الحس وصور الاشتهاء. لقد طلب منها أن تعزف، وجلست "تلعب الدور"- وهو تعبير يتسع لقراءات لا تحصى:

"جلست على كرسى البيانو، فى الحال، وكان سليم خلف الباب يراقب حركاتها، وقد كاد يطير صوابه وهو يرى جسدها المشوق ينثنى، ونهديها يرتجان وهى تجلس... وأخذت تضرب دور "يا طالع السعد" بقوة حينًا، ورقة حينا آخر، وسليم لا يرى خلف الباب من هذا كله إلا ثدييها الناهدين يهتزان، كلما اشتدت فى الضرب، كأنما يرقصان على نغم الدور، فيصيح سليم فى قرارة نفسه: يا عمرى.. يا عمرى على دى النهود برتقان بلدى لسه على أمه .. يا عمرى يا عمرى"[٢٢].

إن المشهد كما يراه سليم اختزل الفتاة فى نهديها، واختزل العزف فى اهتزازهما، ومن ثم اكتسب عنوان القطعة "ياطالع السعد" و"الضرب"، و"الباب"، و"الدور" ظلالاً

جنسية، إننا ندرك بعد تجاوز هذه الفصول من الرواية أن أحداً من الثلاثة (محسن، وعبده، وسليم) ليس هو من تبحث عنه سنية، وإنها تلاعبهم لا أكثر، إن لم تكن تلعب بهم دون أن تتنازل (تنازلا واضحًا مقرراً) عن قيم طبقتها الوسطى المتطلعة إلى مفاهيم جديدة مرنة، تحاول سنية أن تعلنها، وستفعل حين تلتقى بفارسها الحقيقى (مصطفى راجى). إن المتلقى الذى سيدرك هذا من خلال وصف الراوى للمشاعر الداخلية للشخصيات، سيسبق هؤلاء الثلاثة فى اكتشاف أن تطلعهم إلى سنية، والتمنى لأن تحبهم كما أحبها كل منهم، ليس له ما يسانده من الواقع. لقد كانت الخطوة الاحتجاجية الأولى ما عرفناه من تمرد محسن وعبده على نمط المعيشة التى تفقد الفرد خصوصيته، رغم وجود فرق فى التعليل، أما سليم فقد اتخذ خطوة إيجابية (طائشة) أسس الراوى لها بفعل طائش سابق اقترفه فى بور سعيد ولقى جزاءه، وذلك بأن كتب لها رسالة (نقل نصها من رواية ماجدولين كما صاغها المنفلوطى) ارتدت إليه بعد أن أشعلت أزمة فى بيت الدكتور حلمى، وكانت نذيراً بانهيار "الصداقة" بين الشقتين على كل مستوياتها. لقد تمرد على المعيشة المشتركة أيضًا فى أعقاب العودة من زيارة إصلاح البيانو: "أبدى بشفتيه علامة الاحتقار، وأحس لأول مرة غرابة هذه المعيشة، ودهش كيف استطاع حتى الآن أن يحيا مع أربعة أو خمسة فى حجرة واحدة، غير أن إحساسه هذا كان مصدره الترفع والتعالى على رفاقه، لذلك ألقى بسترته بعيداً فوق أحد الأسرة، وخرج يقول: إحنا كلاب والا أيه؟ أنا لازم أنقل سريرى واعزل فى أوده تانية، نص دسته فى أوده زى الجحر؟ إحنا كلاب؟"(٢٣).

لم يتوقف سعى سليم عند حد التمنى والحلم مثل صاحبيه، لقد كتب رسالته (المنقولة) ولأنه صاحب ادعاء وغرور، فإنه لم يستسلم للهزيمة، فذهب يداوى هزيمته فى مكان كان يألفه ويتعامل معه، لكنه الآن قد تغير: "لأول مرة ساءل نفسه كيف استطاع غشيان هذا المكان؟ وكيف أن هاته العاهرات كن يعجبنه؟.. ها هو ذا اليوم يزدرى بعدها هاته النسوة، وأيقظت فى نفسه عاطفة جديدة لم يكن يعرفها قبلا، عاطفة الإعجاب النبيل، وأن ذلك التقزز والاشمئزاز الذى يحسه الآن نحو هاته "المدموازيلات" إنما يبعثه تذكره جمال سنية الرفيع وظرفها غير المبتذل، وإحساسها الصادق. لقد أدرك سليم الآن أن قد حرمت عليه عاهرة بعد اليوم، إنه يحس أن قلبه قد ارتفع".

والآن: لنتأمل هذا المشهد الذى أخذ سياق التتابع، أو التسلسل، الزمنى، وكأنه يجرى على خشبة المسرح المحكومة بالقدرة على استيعاب فعل واحد، يصنعه عدد محدود، يجب أن ينسحب ليمكن تطوير الحكاية بفعل جديد.

١- لدينا الآن ثلاث شخصيات: محسن، وعبده، وسليم، يحركها حافز واحد هو الرغبة فى صيغتها القابلة للإعلان للمجتمع، وهى: الحب.

٢- مستقبل الرسالة فى المرات الثلاث هى: "سنية" وقد اختلفت مظاهر الاستجابة تبعًا لعمر المرسل، فكانت أكثر قربًا وتبسطًا مع محسن (إذ هو أصغر منها عمراً) وهى تبدى اهتمامًا يوحى، ولكنها لم تدفع به إلى أن يكون رسالة قاطعة الدلالة على موقف خاص لهذا الشخص، وقد تساوى الثلاث فى هذا الأمر.

٣- المساعد فى كل مرة هى: "زنوبة" التى ستنقلب- فيما بعد- إلى معوق.

٤- يعقب اللقاء فترة مراجعة تؤدى إلى تمرد على النمط المعيشى القديم، مع اختلاف الدافع.

٥- ينطوى كل من الثلاث على شعور بالمنافسة، ومن ثم الكراهية للآخرين، وفى مرحلة من تنامى الحدث يتحول الاثنان فى مقابل الثالث إلى عامل إعاقة فى مقابل مساندة زنوّبة.

٦- حين يلتقى الثلاث عند نقطة الهزيمة (إذ فاز بقلب سنية شخص آخر خارج المجموعة) يبدأ انقلاب الكراهية إلى تعاطف مشترك تتوقف فيه الإعاقة وتتحول إلى مساعدة، إذ يتجسد فى المشاركة فى المظاهرات التى عمت القاهرة احتجاجًا على نفى سعد زغلول (المحبوب) وإبعاده عن محبيه.

إن "محسن" هو الشخصية المحورية المقابلة والموازية لشخصية سنية، من حيث دخوله طرفاً عاملاً فى كل علاقة بدرجة ما، ومن ثم استحق، فإنه -بمساحة المشاركة ودرجة الفاعلية- يمكن أن يكون أكثر فائدة فى تحليل النص، وفى تأويله كذلك، وهو ما يستحق عناية خاصة، ولكن هذه المشاهد المتواترة تمدنا بمعرفة كاشفة للملاءمة بين الفضاء الدلالى وبؤرة الرواية، أو زاوية الرؤية التى اختارها الراوى ليكشف عن مهارته السردية فى قص حكاية. إن التكرار واضح فى هذه المتابعة:

سنيـة- توحى لزنوبة بحدوث أمر معين- هذا الشىء اختير بحيث يكون رسالة موجهـة لشخص بعينه- الشخص المقصود يؤول الرسالة ويتحرك مستجيبًا- ينتابه تغيير داخلى وظاهرى- يواجه بتحفظ وكراهية من صاحبيه - يكتشف فى نفسه طاقات لم يكن يعرفها عن نفسه- يفشل فى تحقيق هدفه من الفتاة- يسقط حاجز الكراهية لصاحبيه- البحث عن عزاء مشترك- العزاء فى الثورة على الاستعمار.

إن هذا يحقق فعل التغيير، وهو ما يفتح الطريق إليه عنوان الرواية، أو بابها المفضى إلى دهاليزها وغرفها، وهو "عودة الروح"؛ إذ تبدأ بحب الأنثى، وتنتهى إلى حب الوطن، وتبدأ بفعل فردى، وتنتهى إلى فعل جماعى، تبدأ باجتماع الشعب تحت وطأة المرض فى غرفة واحدة، وتنتهى باجتماع الشعب فى السجن ثم المستشفى، يصفهم الطبيب أولاً بأنهم لابد من الفلاحين، ولا يتخلى عن هذا الوصف حين يلاقيهم -هو نفسه - آخر الرواية، لكنه يصف تجمعهم بأنه: "الواحد جنب أخوه".

الهوامش:

١- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية ص٦٩- ترجمة محمد عصفور- عالم المعرفة الكويت ١٩٨٧.

٢- "عودة الروح" الرواية الأولى، الأكثر شهرة لتوفيق الحكيم، وقد سجل فى صفحتها الأخيرة مكان وتاريخ كتابتها" باريس- جاميتا سنة ١٩٢٧، وفى ثبت مؤلفاته الذى يراعى سنة النشر يسجل أنها نشرت لأول مرة سنة ١٩٣٣ مع مسرحية "أهل الكهف" فى العام نفسه. أما الطبعة التى نعتمد عليها، ونقتبس من نصوصها فهى الطبعة العشرون ١٩٨٧ -مكتبة الآداب القاهرة.

٣- المحايثة: مصطلح يدل على الاهتمام بالشىء "من حيث" هو ذاته، فالنظرة المحايثة هى النظرة التى تفسر الأشياء فى ذاتها من حيث هى موضوعات تحكمها قوانين من داخلها وليس من خارجها.

انظر: "تعريف بالمصطلحات الأساسية" الذى ألحقه جابر عصفور بترجمته لكتاب إديث كريزويل: "عصر البنيوية": الهيئة العامة لقصور الثقافة. مصر ١٩٦٦ والذى نقصده أن الاتجاه من المبدع نحو التاريخ سيكون انحيازاً مع أو ضد، وليس بحثًا فى الشىء من حيث هو ذاته.

٤- مفاهيم نقدية (مرجع سابق) ص١٧٢.

٥- حميد لحدمانى: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى: ص٤٧ - المركز الثقافى العربى-ط أولى. بيروت ١٩٩١.

٦- نقول هذا من منطلق ما تشير إليه يمنى العيد من أن الشخصية المحورية تتماهى مع شخصية الراوى: ينظر: تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى- ص٦١ دار الفارابى- بيروت ١٩٩٠ وهذا القول- بدوره- يكرر العبارة التى تقول إن البطل حين يتوقف ليتأمل فإنه يتحول إلى سارد، ويأخذ مكان الراوى المحايد، وسنجد هذا ماثلاً فى علاقة محسن- بطل عودة الروح وشخصيتها- بالسارد أو الراوى.

٧- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى -ص٤٦ (مرجع سابق).

٨- تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى- ص٩٢. ٩٣ (مرجع سابق).

٩- عرض توفيق الحكيم لعلاقته بالأساليب وتفاعله مع موجة الحداثة. فى كتابه "زهرة العمر"، كما دافع عن إيثاره الأساليب الكلاسيكية بدعوى أنها جديدة عليه كذلك.

١٠- عودة الروح جـ١ ص٢١٢ (مصدر سابق).

١١- صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى: ص٤٣٢ ط ثانية- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٨٠.

١٢- (وجهة النظر) التبئير فى الأعمال القصصية هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر قد يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويًا مفترضًا لا علاقة له بالأحداث. ينظر: "بنية النص السردى" ص٤٦- الهامش (مرجع سابق).

١٣- عودة الروح جـ٢ ص١٣٤وما بعدها.

١٤- عودة الروح جـ٢ ص ٨٠. ٨١.

١٥- عودة الروح جـ٢ ص ١٩١، ١٩٢.

١٦- ينظر كتاب أدوين موير: «بناء الرواية» -وتفرقته بين الفرد فى الزمان، والمجتمع فى المكان: ص٦٢، وانظر الفصل الثانى عن الرواية الدرامية. الكتاب ترجمة إبراهيم الصيرفى- الناشر: الدار المصرية للتأليف والترجمة (د.ت).

١٧- بنية النص السردى: ص٦١ (مرجع سابق).

١٨- ميشال بوتور: «بحوث فى الراوية الجديدة»- ص ٥٣ ترجمة فريد أنطونيوس- مكتبة الفكر الجامعى. بيروت- عويدات ١٩٧١.

١٩- بنية النص السردى:ص٥٤، ٦١ (مرجع سابق).

٢٠- السابق نفسه: ص٦٢.

٢١- عودة الروح: جـ١ ص ٢٠٦.

٢٢- عودة الروح: جـ١ ص٢٢٠.

٢٣- عودة الروح: جـ٢٢٢، ٢٢٣.

٢٤- عودة الروح: جـ١ ص١١٣. ١١٤.

عودة الروح وتأسيس المتخيل القومى

صبرى حافظ

لعب توفيق الحكيم دورًا رياديًا، فى ترسيخ مجموعة من القيم والرؤى المهمة التى أسهمت فى بلورة مسيرة الأدب العربى الحديث وتحديد اتجاهه، كما لعب دوراً مماثلا فى بلورة ما يدعوه بينديكت أندرسن بالمتخيل القومى Imagined Community[(١)].

فقد كان واعيًا من البداية، وخاصة منذ بدايات مسيرته الأدبية الجادة بعد عودته من فرنسا، بضرورة أن يكتسب النص الأدبى الجديد شرعيته، وبالتالى سلطته، من خلال الحوار الخلاق مع النصوص السابقة عليه، وتجذير مغامرته فى أرض الواقع الذى يصدر عنه، ويطمح بالتوجه باستقصاءاته إليه، فقد سعى منذ بواكير حياته الأدبية إلى تلبية الدعوة التى أطلقها الدكتور محمد حسين هيكل على صفحات «السياسة الأسبوعية» فى النصف الثانى من العشرينات حول ضرورة خلق أدب قومى، وأدار حولها على صفحات «السياسة الأسبوعية» حواراً مطولا لعدة أسابيع، صحيح أن توفيق الحكيم لم يساهم فى هذا الحوار بمقالاته، ولا نستطيع افتراض متابعة توفيق الحكيم لهذا الجدل الدائر فى مصر وهو فى باريس -ناهيك عن الجزم بأنه عرف به أو سمع عنه بينما كان يلهث وراء الزاد الثقافى الفرنسى، ويغترف من فنونه- ولكن الذى نستطيع الجزم به أن كليهما كان يصدر عن حاجة موضوعية تتجاوزهما معًا، هى حاجة مصر إلى صياغة هويتها القومية، أو متخيلها القومى الذى يربط بين أبنائها برباط جديد، وهى الحاجة التى دفعت هيكل فى القاهرة للقيام بطريقته الخاصة (كتابة المقالات) بما كان يقوم به توفيق الحكيم فى باريس، وبطريقته الخاصة أيضا (كتابة رواية) دون أن يعرف أى منهما بما كان يقوم به الآخر على أرجح تقدير.

ذلك؛ لأن توفيق الحكيم يؤرخ فى نهاية روايته (عودة الروح) لانتهائه من كتابتها فى باريس عام ١٩٢٧، وهى لأهمية المفارقة نفس السنة التى كان يدير فيها محمد حسين هيكل جدله حول الدعوة إلى خلق أدب قومى على صفحات جريدته فى مصر؛ وكأنى بتوفيق الحكيم كان يستجيب عن بعد لهذه الدعوة بطريقته العملية الخاصة.

فالحاجة إلى خلق أدب قومى التى دعا إليها محمد حسين هيكل، نابعة من الإحساس بأهمية صيغ التعبير الأدبى عن الهوية القومية التى نحتاج جميعا إلى الوعى بها، إذا ما كان لمصر أن تشعر بكيانها، وأن تحقق استقلالها الذى كان يرومه لها الجميع، وكان من الطبيعى أن يستثمر المثقف كل جهوده الإبداعية منها والنقدية فى القضية الوطنية، ويراهن عليها إذا ما كان له أن يبرهن على جدارته بقيادة أمته والتعبير عن مطامحها وصبواتها، وهذا هو ما فعله كل منهما باستخدام أداتين: هما الصحيفة والرواية. يرى بينديكت أندرسن فى دراسته الشهيرة عن (المتخيل القومى: تأملات فى أصول القومية وانتشارها) أنهما أداتان بارزتان فى تأسيس هذا المتخيل الجمعى القومى، الذى يتخيل فيه الفرد نفسه جزءاً من جماعة قومية متميزة، ويتماهى مع جل أفرادها دون أن يعرف منهم إلا حفنة ضئيلة من البشر، لأن هاتين الأداتين استطاعتا صياغة المتخيل القومى وتشكيله، وبلورة مفرداته التعبيرية والتصورية على السواء، وهذا المتخيل القومى مرتبط أشد الارتباط بعملية التغيير الاجتماعى التى مكنت الصحافة والرواية من الظهور والقيام بدورهما من ناحية، وبتبدل صيغ الوعى الفردى والجمعى من ناحية أخرى، فالقومية تصاغ وفق معايير المصير التاريخى لا الفردى، ولكنها تحتاج إلى نضج فردى معين، يمكن الفرد من التماهى مع هذا المتخيل والتضحية فى سبيله.

وقد قام كل من محمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم بدورهما فى استخدام كل من الصحيفة والرواية فى صياغة هذا المتخيل، أو هذا الشعور العميق بالوطن والتوحد بهمومه وأمانيه، ولأنهما كانا يصدران عن حاجة موضوعية واحدة، وعن موقف شعورى قومى متقارب، فقد ربط هذا الموقف بين عمليهما برباط أوثق من أن يعيه أى منهما أو يتعمده؛ إذ تقوم كل من روايتى (زينب) لمحمد حسين هيكل، و(عودة الروح)

لتوفيق الحكيم بدور أساسى فى صياغة هذا المتخيل القومى، بالضرورة التى أعتبر فيها (عودة الروح) تكملة من نوع خاص لرواية (زينب) بالرغم من انصرام ستة عشر عامًا بين كتابة الروايتين (١٩١١-١٩٢٧) وعشرين عامًا بين نشرهما (١٩١٣-١٩٣٣)، فالحبل السرى الذى يمتد بين (زينب) و(عودة الروح) أوثق مما تصور النقد من قبل، وأعقد من أن نوفيه حقه فى هذا الملخص الموجز للبحث؛ لأن (عودة الروح ليست خارجة من رحم (زينب) كى تكمل دورها فى صياغة المتخيل القومى فحسب، ولكنها توشك أن تكون مكملة لها بشكل من الأشكال، وهى تكملة لا أظن أن الحكيم كان على وعى بها، ولهذا فهى شديدة الارتباط بالأصل الذى تكمله بصورة ما كان لها أن تتجلى بهذا الكمال لو تقصدها الكاتب، لأنه إذا كانت (زينب) قد روت لنا ما يعيشه بطلها اليافع حامد، ويتمتع به أثناء العطلة الصيفية فى الريف، فإن (عودة الروح) قدمت لنا ما يعيشه «حامد» ويعانيه أثناء فترة الدراسة فى المدينة.

فما «محسن» (عودة الروح» إلا التجلى الجديد لحامد بعدما استفادت الرواية المصرية من تجربة هيكل، وأحست أن عليها أن تخطو الخطوة التالية بعدها، إذ تحرص (عودة الروح) فى «التمهيد» الذى تستهل به الرواية قبل فصلها الأول على تأكيد الأصول الفلاحية لشخصياتها، إذ يقدم لنا الطبيب الذى عادهم فى مرضهم بالحمى الأسبانيولية مجموعة من المقولات الدالة على الصعيد الرمزى فى تأويل هذه الرواية، «لا دا مش بيت! دا مستشفى» (ص٩)، «يظهر أنكم من الأرياف» ثم «خرج الطبيب دون أن ينتظر جوابًا... وقد ارتسمت فى مخيلته صورة الفلاحين، وطفق يقول لنفسه: ليس غير الفلاح يستطيع هذه الحياة، هو وحده الذى على الرغم من رحب داره- لابد أن ينام هو وامرأته وعياله وعجله وجحشه فى قاعة واحدة» (ص١٠)، وهى كلها مقولات مفاتيح فى تأويل الرواية، يفتح أولها البيت على مؤسسة بأكملها هى مؤسسة المرض: المستشفى، ويختار أن يكون مرض شخصياته لا بالبرد، أو السل، أو الملاريا، وإنما بالحمى الأسبانيولية، أى المرض الذى جاء ميكروبه من الخارج ولا تزال مصر كلها تعانى منه، المرض الأجنبى أو الافرنجى أى الاستعمار الذى أصبح المرض كناية عنه منذ كتب عبدالله النديم، فى أواخر القرن الماضى فصله التهذيبى القصصى الجميل «مجلس طبى لمصاب بالإفرنجى» فى «التنكيت والتبكيت»، وما أن نبدأ فى قراءة الرواية حتى

نكتشف أن مصطفى هو الآخر مريض، مع أنه ليس من أفراد هذه الأسرة، وإن كان ينافس أفرادها فى حب سنية، ويسكن معهم فى نفس البيت، فى الشقة اللى تحت شقتهم، فالرواية هي رواية مجتمع يعانى من هذا الداء الإفرنجي ويبحث عن شفاء منه، وهو شفاء قريب لا محالة كما يؤكد المقتطف الاستهلالى المأخوذ من (كتاب الموتى) الفرعونى «عندما يصير الزمن إلى خلود/ سوف نراك مع جديد/ لأنك صائر إلى هناك/ حيث الكل فى واحد» ألم نرهم جميعا فى قاعة واحدة اصطفت فيها خمسة أسرة- خمسة وخميسة فى عين الحسود- جعلته يتساءل مستغربًا «أعنبر فى ثكنة؟»، وليس ثمة خلط فى الاستعارات هنا، لأنه دون أن يتحول هذا التجمع إلى عنبر فى ثكنة، ودون أن يقاتل كل واحد منهم من أجل محبوبته، لن يتحقق الشفاء المرتجى.

ثم يؤكد الطبيب بعد ذلك أصل مرضاه الريفى ويرجع تصرفهم إلى متخيل قومي يتسم بالثبات عبر العصور: وهو الفلاح المصرى، وهو نفسه المصرى الفلاح الذى وقع باسمه محمد حسين هيكل روايته، والذى أدار حولها عالمه، فالتأكيد على الأصل الريفى لكل أفراد هذه الأسرة، أو لكل هذا «الشعب» كما يدعو توفيق الحكيم شخصياته فى الرواية، كان جزءاً مهما من هذا المتخيل القومى الذى تخيلت فيه مصر نفسها بلداً زراعيًا، وجعلت خضرة الريف شارة على هويتها ولونًا لعلمها، ويضيف التمهيد بعدا آخر لهذا كله، وهو سعادة الشخصيات بريفيتها وجماعيتها معًا، فحينما يتساءل الطبيب عن سر انحشارهم جميعًا فى غرفة واحدة وفى الشقة متسع من غرف أخرى تجيئه الإجابة الجمعية: «مبسوطين كده: لفظت هذه العبارة بلهجة ساذجة صادقة، بل عميقة، يدرك المتمعن فيها سروراً داخليًا بهذه المعيشة المشتركة، ولو استطاع أحد لقرأ على وجوههم الباهتة، ضوء سعادة خفية بمرضهم معًا، خاضعين لحكم واحد، يعطون عين الدواء، ويطعمون عين الطعام، ويكون لهم عين الحظ والنصيب» (ص١٠) فمصدر السعادة عندهم هو هذا المجتمع الذى دعاه المقتطف التمهيدى من (كتاب الموتى) بالكل فى واحد.

وتركيز الحكيم على هذه الجمعية الشعورية، وهى من أسس تكوين المتخيل الجمعى القومى، ينطوى فى بعد منه على تصور قومى يربط الشخصيات بأصولها الريفية، وبمكان جغرافى محدد هو مصر، وفى بعد آخر على تصور دينى مضمر، لأن

هذا المشهد التمهيدى يوشك فى مستوى آخر من مستويات التأويل أن يكون صياغة روائية للمفهوم الإسلامى للتضامن والتآزر بين أفراد الأمة الإسلامية، فهى «كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى»، مع العلم بأن الدولة القومية هى المفهوم الذى جاء ليحل محل «الأمة الدينية» أو التصور الدينى، وكأنه يصوغ العلمانى، أى المتخيل القومى، وما ينطوى عليه من تصور لدولة قومية تنهض على أساس علمانى وعقلى، بصياغة دينية مستقاة من مفهوم الأمة الدينى السابق على ظهور القوميات، وهذا أحد تجليات التناقض الذى يفت فى عضد هذه الرواية، ويوهن بنيتها.

فإذا انتقلنا بعد هذا التمهيد إلى الفصل الأول سنجد أنه يبدأ ساعة الغداء، بينما بدأت (زينب) «فى هذه الساعة من النهار حين تبدأ الموجودات ترجع لصوابها، ويقطع الصمت المطلق الذى يحكم على قرى الفلاحين طوال الليل، أذان المؤذن، وصوت الديكة، ويقظة الحيوانات جميعا من راحتها» (زينب ١٣)، وكأن (عودة الروح) من حيث الزمن الروائى تكملة لزمن (زينب) الروائى ومواصلة لمسيرته، وهى كذلك مواصلة لهذه المسيرة من حيث مصدر التجربة، فإذا الكثير قد قيل عن عناصر التجربة الذاتية فى (زينب) وعن أوجه الشبه بين هيكل وشخصية روايته: «حامد»، فقد قيل أكثر منه عن الشبه بين «محسن» وتوفيق الحكيم، إذ تنطلق (عودة الروح) من الواقع، بل ومن تجربة توفيق الحكيم الشخصية فى بواكير الشباب عندما كان يعيش مع أسرته فى الإسكندرية، ولنتركه هو يروى لنا فى (سجن العمر) كيف بدأت التجربة التى كانت مصدر (عودة الروح) «وكان أن نزل علينا فى ذلك الصيف بعض أعمامى الشبان، أكبرهم سنًا كان قد تخرج منذ قليل من مدرسة المعلمين، وعين مدرسًا للحساب فى مدرسة خليل أغا، ومعه شقيقه الطالب بالسنة الأولى بمدرسة المهندسخانة، وأختهما الكبرى التى تعنى بشىءون مسكنهم بالقاهرة فى شقة متواضعة فى شارع سلامة بحى البغالة فى السيدة زينب، فلما علموا بضعفى فى الحساب والرياضة اقترح مدرس الحساب أن أحول إلى مدرسة بالقاهرة، وأقيم معهم عامى الدراسى المقبل لأهميته، وراقت الفكرة لأهلى». وكان هذا العام الذى أقام به فى شقة شارع سلامة بحى البغالة هو المصدر الذى استمد منه تجربة (عودة الروح) هذا المصدر المعاش هو الذى وهب

الرواية زخمها الواقعى، وإن لم يحلها إلى رواية واقعية بالمعنى المألوف، لأنها بالمعيار النقدى رواية رومانسية من حيث الموقف، عاطفية من حيث المنزع.

وتعمق عاطفية هذه الرواية صلتها بالمتخيل الجمعى القومى، إذ يلاحظ أندرسن أن كل الأدب الذى عبر عن الروح القومية مترع بالحب وتأجج العاطفة، «إن فكرة الأمة القومية تثير الحب، وفى أحيان كثيرة الحب العميق الذى يستلزم التضحية من أجله» (أندرسن ص١٤١) فكل منتجات الوعى القومى تؤكد على حب الوطن، لذلك فإن (عودة الروح) فى هذا المجال هى المعادل الروائى لنشيد سيد درويش «بلادى، بلادى بلادى، لك حبى وفؤادى» الذى تغنيه كل شخصية لسنية/ مصر بطريقتها الخاصة، ويلاحظ أندرسن كذلك أنه «من النادر حقًا أن نعثر على منتج أدبى من منتجات التعبير القومى يعبر عن الخوف أو الكراهية، فحتى الشعوب المستعمرة، التى لديها كل الحق فى كراهية حكامها المستعمرين، فإن من المدهش والدال معًا أن عناصر الكراهية فى التعبير عن الشعور القومى لديها باهتة، أو حتى غير موجودة» (أندرسن ص١٤٢)، والمدهش أن هذا كله ينطبق على (عودة الروح) التى لا تهتم بالتعبير عن كراهية مصر للإنجليز الذين كان التعبير عن الضيق بهم هو موضوع العمل المسرحى الأول لتوفيق الحكيم (الضيف الثقيل)، وإنما بالتعبير عن حب المصريين لست الحسن والجمال الكبرى مصر، فالإشارة الأولى للإنجليز فى الرواية تجيئ فى معرض حادث «ورك الوزة» (ص٤١) وهى إشارة محايدة نستنتج منها ألاّ خبرة شخصية لأى من أفراد الأسرة، أفراد «الشعب» كما تدعوهم الرواية، بهم اللهم إلا أخذهم ابن عم عبده فى أيام السلطة «مع ما أخذ من الجمال والحمير والأنفار» (ص٤١)، كما أن تصوير الرواية لمفتش الرى الإنجليزى فيه من الشفقة عليه والرثاء له أكثر مما فيه من السخط عليه والكراهية.

فقد كانت (عودة الروح) من هذه الناحية حوارا نصيا ناضجا مع بنية الحكاية الشعبية وبنية الأسطورة المصرية القديمة على السواء، فالبنية الأساسية فى هذه الرواية الرائدة ليست هى بنية المقامة كما هو الحال فى (حديث عيسى بن هشام) للمويلحى، ولا هى بنية الرواية الغربية التى تبناها محمد حسين هيكل فى (زينب)، وإنما هى بنية الرواية الشعبية بست حسنها «سنية» التى يتقدم خطاب ودها إليها، واحداً بعد الآخر،

فترفضهم واحدا بعد الآخر، وبعد أن يتكرر الرفض ثلاث مرات - كما في الحكاية الشعبية - يجيئ من اصطفاه قلبها «مصطفى» فتقبله، وهي البنية التي تنطوي على نقيض البطلة، أو شريرة الحكاية في صورة «زنوبة» العانس، التي تريد أن تفوز بالفارس الذي اختارته البطلة خدينا لقلبها، ودائما ما يؤدي رفض الخطاب في الحكاية الشعبية إلى وحدتهم، وهذا أيضا هو ما حدث في رواية الحكيم التي توحد فيها كل المرفوضين في أتون الثورة التي تؤكد - لمفارقة الرواية الجميلة - ليس عداءهم للمحبوبة التي رفضتهم، وإنما حبهم لست الحسن والجمال الكبرى «مصر».

وبالإضافة إلى هذا المستوى الشعبي الذي تتجذر فيه الرواية في بنية الحكاية، هناك مستويات أخرى، أهمها المستوى الرمزي؛ الذي يستخدم فيه الحكيم أسطورة أوزوريس الممزق الأوصال، وإيزيس التي تجمع شتات هذا الكل في واحد، وهذا المستوى الأسطوري من المستويات المهمة في الرواية لأنه يعود إلى الأسطورة المصرية الأساسية؛ ليدعم بها أواصر العلاقة بين أجزاء هذا الشعب المصري الذي انصهر في بوتقة الثورة، وعلق عليها آماله، حيث الكل في واحد، وربما كان تضافر البنيتين الشعبية والأسطورية في بناء (عودة الروح) هو الذي أكسبها أهميتها النصية الفائقة، برغم كل ما بها من هنات فنية وفكرية على السواء، لأن هذا المنطلق من بنية الحكاية الشعبية وبنية الاسطورة المصرية القديمة هو الذي جعل (عودة الروح) رواية تأسيسية رائدة بأي معيار من المعايير، لا تقل أهميتها الريادية في هذا المجال عن أهمية (زينب)، وربما تتجاوزها بمعايير الريادة والتأسيس؛ لأن (عودة الروح) من الروايات التي أسهمت في صياغة ما يدعوه بينديكت أندرسون بالمتخيل القومي، ألم يقل جمال عبدالناصر: إن (عودة الروح)، هي التي ألهمت حركته الثورة؟

وتكرس الدراسة بقية صفحاتها لتحليل هذه البنية، وللكشف عن حركية تخليقها لهذا المتخيل القومي، كما تسعى للتعرف على آلية العلاقات بين الشخصيات في سعيها إلى بناء أواصر علاقة جديدة بينهم، هي علاقة المواطنة في وطن واحد، والانشغال بهم واحد، هو هم مصر الراغبة في الاستقلال، وأخذ زمام السيطرة على مقدراتها في يدها، والرواية من هذه الناحية مترعة بالتفاصيل الدالة، فإذا ما تفحصنا الإشارات الأولى لسنية في الرواية، نجدها جميعا علامات غياب للشخص، وحضور

للدلالة. فبعد إشارة المنديل الذى فقدته، واتهم فيه كل شخص على حدة لربط الجميع بها كدلالة، تجيئ إشارة سليم وهو جالس فى مقهى شحاتة، ومن ورائه مصطفى دون أن يدرى، يتطلع إلى شرفتها، و«ينظر بعيون مرتفعة إلى السماء، كأنه عابد وثنى لشرفة لا روح فيها» (ص٥٧)، وهى بالفعل لا روح فيها، فنحن لا نزال مع بداية الرواية فى مرحلة انتظار «عودة الروح»، وعندما تدخل بنا الرواية للمرة الأولى بيت سنية، لا تصفه لنا بعين محسن فحسب، وإنما بعين المؤلف المسيطر على السرد كذلك لأنها تدخل بنا بيت المتخيل القومى ذاته، فيلاحظ محسن أول ما يلاحظ وجود تلك الآثار السودانية، فما كان ممكنًا- وقتها- تخيل مصر بدون السودان، ثم تدخل بنا الرواية بعد ذلك إلى صالون بيت «سنية» المؤثث على «الطراز الأوروبى» «من مقاعد فوتيل ووسائد ومصابيح كهربائية وبيانو أسود فى زاوية المكان» (ص٩٦)، فما كانت مصر لتتخيل مستقبلها وقتها إلا مؤسسًا على الطراز الأوروبى، تعمره الحضارة الحديثة التى تعد المصابيح الكهربائية بأنوارها المبتغاة رمزاً بليغًا لها، فهى أكثر الرموز المادية صلة برؤى الاستنارة، التى كان جيل توفيق الحكيم يبغى تطويرها فى مصر.

وعندما يغنى محسن أغنية عبده الحامولى، فإن سنية تصاحبه عزفًا على البيانو فى محاولة لعقد صلة بين قديم مصر وجديدها، ولا يقف تطوير الرواية للمتخيل القومى فى هذه الزيارة الاستهلالية الدالة عند هذا الحد؛ لأنها تربط هذه الزيارة ببزوغ الشعور الفردى لدى محسن، فبعدما اتصل بالمعبود لأول مرة، ونقم عليه الجميع أو غبطوه ما حققه، شعر لأول مرة- أيضا- بأهمية تأسيس مكان للفرد يلوذ فيه بنفسه ويستقل بها، ونقم لأول مرة على المعيشة الجمعية المشتركة التى كانت منبع هناء الجميع وصفائهم وغبطتهم (ص١٠٦) من قبل، وتكشف لنا هذه النزعة الفردية الوليدة عن نفسها فى اليوم التالى، حينما يذهب صباحًا إلى مدرسته فيرى كل شىء فى الطريق بعيون جديدة «وخيل إليه وهو فى الترام فى طريقه إلى المدرسة أن الله لم يخلق صباحًا أجمل من هذا الصباح، ومر الترام بميدان لاظوغلى وبتلك الأشجار الوارفة حول التمثال، وصوت العصافير وحركتها بين الأغصان، وصوت الحدأة والصقر يرفرف كل بجناحيه فى الفضاء... عجبًا! كل ذلك يراه اليوم ويسمعه ويسترعى اهتمامه، وهو

الذى مر بذلك المكان مئات المرات قبل اليوم فلم ير شيئًا، أترى الدنيا قد تغيرت منذ ذلك الصباح، أم أنه هو الذى تغير وأصبحت له عيون جديدة؟» (ص١٢١) وهو سؤال بالغ الأهمية؛ لأن رؤية العالم بعيون جديدة ضرورية للوعى بالمتخيل القومى وصياغته، فبدون هذه الرؤية الجديدة لايتخلق الضيق بالقديم الذى لم نعد نراه من شدة ألفتنا به، ولا تتبلور الرغبة فى الجديد الذى نتشوف لتحقيقه أو الوصول إليه.

ويبدو أن هذه الرؤية الجديدة قد انتقلت عدواها للجميع فبدأ بعدها التمرد على «زنوبة» التى توصف فى الرواية بأنها «حكومتنا العزيزة» وتتهم بإنفاق ميزانية الأسرة على شىءونها الخصوصية (ص١١٥)، وبعد انتزاع ما بقى من الميزانية منها يبدأ أفراد الأسرة فى التماهى مع بقية قطاعات الشعب الأعرض وهم يطالبون بعمل المستحيل: حتى يكفى الجنية الباقى لإطعامهم حتى آخر الشهر «أكلنا الأيام دى كل يوم عدس زى المراكبية... ولا جبنة قريش وعيش درة زى الفلاحين.. ولا فول مدمس وسلطة وطعمية زى... فأضاف سليم بسرعة: زى المجاورين» (ص١١٩)، هذا التعداد لقطاعات الشعب المختلفة والرغبة فى التماهى معها للنجاة إثر عملية التمرد على «الحكومة» من الأمور الدالة، برغم تلقائية الإشارة إليها، خاصة إذا ما علمنا أن «الحكومة» كانت واقعة فى قبضة التخلف والخرافة.

ويستمر البحث فى قراءة متأنية لهذا الأثر الأدبى الجميل للكشف عن كل ما ينطوى عليه من العناصر التى تصوغ هذا المتخيل القومى وتكمل مع دورة الرواية وعودتها فى الجزء الثانى إلى القرية مروراً بمدينة القاهرة حتى قرية الحكيم.

ومحسن يعرف طريقه منذ هذه السن الباكرة، ويقول عندما يطرح عليه مفترق الطرق فى البكالوريا بين الأدبى والعلمى: إنّه سيختار الأدبى دون تردد، وحينما يعترض الطلاب على اختياره؛ لأنه لامستقبل فى هذا التخصص ولا مال يرد عليه «بكره إحنا إللى حانكون لسان الأمة الناطق».

مصطفى هو العقل، وهو الذى اختارته سنية ودور هذا فى المتخيل القومى.

وحينما تحين الفرصة السردية الأولى لوصف سنية.. يصفها المؤلف بأنها «المصرية» ويقابل بينها وبين «الفرنجية الجريئة النزقة» والتى يكفى سنية فخرا ألا تكون مثلها، بل نقيضها ثم لم يلبث أن يربطها بإيزيس.

أما عبده فى زيارته لبيت سنية لإصلاح السلك الكهربائى، فلايرى من سنية إلا ثوبها الأخضر، لون العلم، ولا يسمع إلا حفيفه، كرفرفة العلم.

وحينما تبدأ الرواية في تقديم عالم محسن الداخلى بعد اتصاله بالحبيبة، نكتشف أنه يعرف طريقه بوضوح برغم صغر سنه، فعندما يناقش مع أترابه فى حوش المدرسة اختياره عند مفترق الطرق فى البكالوريا بين الأدبى والعلمى ويخبرهم بأنه سيختار القسم الأدبى بلاتردد، يعترض الطلاب على اختياره؛ لأنه لا مستقبل فى هذا التخصص ولا مال، فيرد عليهم بيقين مفحم «بكره إحنا إللى حانكون لسان الأمة الناطق.. وظيفتنا بكره حاتكون التعبير عما فى قلب الأمة كلها» (ص١٢٨/١٢٩)، وسرعان ما يفى بوعده عندما يدخل الفصل فتجئ حصة الإنشاء الشفوى العربى ويختار موضوع الحب، فيتحول به إلى اللسان المعبر بحق عما يجيش فى قلوب الجميع.

فصول الرحلة التى قطعتها رواية المتخيل القومى الجمعى فى مصر من قرية هيكل إلى قاهرة (عودة الروح)، ثم قرية الحكيم ارتداداً إلى القاهرة من جديد حيث ترتد بنا إلى نقطة البداية والشعب يرقد فى عنبر المرض ينتظر (عودة الروح) إليه من جديد.

أعمال توفيق الحكيم الروائية: إعادة قراءة

فخرى صالح

لم يكتب توفيق الحكيم سوى عدد قليل من الروايات، بسبب انشغاله الأساسى بالمسرح وتفضيله إيصال رؤيته للعالم والمجتمع وطبائع البشر من خلال البنية الحوارية التى يحتفل بها المسرح أكثر من غيره من أنواع الآداب والفنون. لكن بعض هذه الروايات التى أنجزها توفيق الحكيم فى نهاية العشرينيات وفى الثلاثينيات من هذا القرن، ونشر معظمها فى الثلاثينيات، وضع الرواية العربية على مفترق الطريق ليلتقطها نجيب محفوظ، فيما بعد، ويحدث تطويرات هائلة فى بناء الرواية العربية ويرسى عمارة روائية شاهقة ما كان لها أن تنجز لولا جرأة الحكيم على كتابة هذا العدد القليل من الروايات والخروج بالنوع الروائى، الذى كان يشق طريقه بصعوبة فى الثقافة العربية فى عشرينيات القرن وثلاثينياته من أسر الخطابية والوعظية المباشرة وتقديم شخصيات مستقلة نسبياً تتحرك بحرية فى فضاء السرد دون أن يحس القارئ أن الكاتب يحركها حسب مشيئته القاهرة ويوجهها دون التفات إلى وظائفها الروائية.

فى عمله الروائى الأول "عودة الروح"[١] ، الذى انتهى الكاتب من كتابة جزئه الأخير عام ١٩٢٧، يستخدم الحكيم ضمير الغائب ليروى عن "الشعب" الذى أصابته الحمى الإسبانيولية فى وقت واحد إشارة إلى حس التضامن والتآلف والوحدة الذى يجمع أفراد الأسرة الواحدة ويشملها جميعا ليحولها فى النهاية إلى رمز لوحدة الأمة المصرية فى فترة العشرينيات ويدرك القارئ من تطور الأحداث فى الرواية ومن الإلماعات الكثيرة التى تتخلل صفحاتها، أن الرواية كتبت بتأثير ثورة ١٩١٩ وعلى ضوء التحولات التى تلتها فى المجتمع والسياسة المصريين. لكن ما يبقى من هذا العمل الروائى بعد ما يزيد على ستين عاما من كتابته، هو القدرة على نقل الرواية

العربية من رحلة البدايات وتلعثمها إلى عالم الكتابة الروائية الناضجة التى يتقن فيها الروائى استخدام تقنيات الكتابة الروائية كما عرفتها الرواية فى العالم فى تلك الفترة التاريخية وكذلك القدرة فى الوقت نفسه على توظيف هذا النوع الأدبى الوليد فى الثقافة العربية للتعبير عن الآمال المحبوسة فى عقول المصريين فى تلك الفترة التاريخية المتحولة بعد ثورة ١٩١٩.

فى هذا المفصل الشديد الاهمية تحتفظ "عودة الروح" بحيويتها وقدرتها على فتح آفاق جديدة للرواية العربية فى نهاية العشرينيات دافعة الكتابة الروائية إلى صدارة المشهد، معبدة الطريق لنجيب محفوظ الذى سيعمل فى رواياته على تطوير النوع الروائى وإعادة تمثيل مشاهد التحولات السياسية والاجتماعية فى مصر الثلاثنيات وما بعدها، مراكما من الروايات ما سيجعل الرواية العربية تحتل الصدارة فى مراتبية الأنواع الأدبية فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وقد أسهم الحكيم بكتابة "عودة الروح" فى إلقاء الضوء على النوع الروائى الوليد وتطويره وأخذه مأخذ الجد فى تاريخ الأدب العربى فى النصف الأول من هذا القرن.

يمكن أن نصنف "عودة الروح" فى إطار ما يسمى "الرواية- الأطروحة" بمعنى أنها تحاول منذ صفحاتها الأولى أن تركز انتباه القارئ على رسالتها المحددة التى تتمثل فى التنبيه على ضرورة عودة روح التضامن المصرية لإنجاز الاستقلال. ونحن نعثر على عودة هذه الروح فى إطار الشعب الذى يحشر نفسه فى غرفة نوم صغيرة ينام فيها الكبير والصغير والخادم تعبيرا عن انصهار طبقات الشعب جميعها فى هذه الوحدة المثالية التى يدعو إلى تحقيقها راوى توفيق الحكيم الذى يبث الكاتب من خلاله أفكاره ونظرته الاجتماعية السياسية فى شرايين هذا العمل الروائى، فهو يشدد على مبدأ الوحدة فى الأم فى بداية العمل:"ليس غير الفلاح يستطيع هذه الحياة هو وحده الذى على الرغم من رحب داره- لا بد له أن ينام هو وامرأته وعياله وعجله وجحشه فى قاعة واحدة!" (الجزء الأول ص: ١٠) ويختتم بالرؤية نفسها " أراهم فلاحين من أهل الأرياف اعتادوا المبيت هم ومواشيهم فى قاعة واحدة؟ (الجزء الثانى ص: ٢٦٢) شادا خيوط البداية إلى خيوط النهاية فى سرد دائرى يجلو الأطروحة التى هدفت الرواية إلى الدفاع عنها وبثها فى وعى القارئ على مدار فصولها، إن القارئ يدرك كيف يجهد

الحكيم لتركيز فكرة مبدأ الوحدة بين الفلاح المصرى وأخيه الفلاح وحيواناته وأرضه من خلال مشهدى البداية والنهاية ثم الحواريات التى تدور بين مفتش الرى الانجليزى وعالم الآثار الفرنسى ومن خلال مناجاة محسن نفسه وكذلك من خلال جعل الشعب كله يحب سنية التى حاول الحكيم أن يجعل منها "إيزيس" مصرية ولكنه فشل فى نقل سنية من إطار المرأة الجميلة المحبوبة التى يتنافس عليه المحبون ويتخاصمون ويتحاسدون إلى إطار الرمز التاريخى الشامل الذى يشير إلى الماضى كما يشير إلى الحاضر والمستقبل، فبقيت سنية مجرد إمرأة من لحم ودم تحب وتعشق ولا يتم تصعيدها إلى مستوى الرمز الشامل الذى يوضح أطروحة الحكيم ويشع عليها بضوئه الباهر.

لكن ما يلفت الانتباه فى "عودة الروح" ليس أطروحتها وتشديدها على طبيعة مصر الخالدة مجسدة من خلال فلاحيها، بل حيويتها وجرأتها على استعمال العامية المصرية(٢)، بكثافة وقدرتها على تمثيل التعددية اللسانية فى عمل روائى مبكر يعمل على إدراج لغات المهن والفئات الاجتماعية المختلفة فى بنيته السردية. إننا نعثر فى "عودة الروح" على الخطاب اليومى الدارج فى الأحاديث التى ندور فى منزل الأسرة الى تسكن حيا شعبياً وعلى الخطاب الرومانسى الحالم فى حوارات محسن مع نفسه وعلى الخطاب المتحذلق المتعالم فى حوار مفتش الرى الإنجليزى وعالم الآثار الفرنسى وعلى خطاب الشعوذة فى الحوار الذى يدور بين زنوبة وزوجة الشيخ المشعوذ وفى سياق هذه التعددية اللسانية، وغنى الخطابات التى يهجن بعضها بعضا، يقوم توفيق الحكيم ببناء عمل روائى شديد الغنى والحيوية برغم تشديده غير المبرر على أطروحته المركزية التى حاول الدفاع عنها فى ثنايا الرواية ومع ذلك فإن هذه الأطروحة المركزية التى تشد بنيان العمل وتربط بدايته بنهايته، لا تقلل من نضج العمل وقدرته على جعل الشكل الروائى مسرحا لعرض التحولات الاجتماعية والاتواق السياسية لمصر العشرينيات، وقد ساعد الحكيم على تحقيق هذه الوظيفة الروائية تركه شخصياته تتطور في الفسحة الزمانية-المكانية الضيقة التى جعلها تسعى فى إطارها فهى شخصيات من لحم وليست أفكاراً يحاول الكاتب أن يكسوها لحما ودما، فيفشل كما فعل بعض الذين حاولوا استخدام شكل الرواية للتعبير عن أفكارهم السياسية والاجتماعية قبل الحكيم.

إن شخصيات الحكيم فى "عودة الروح" تتمرد بصورة من الصور على كاتبها لقد حاول الكاتب من خلال بنائه الماثل لعمله الروائى، أن يوجه الشخصيات وأفعالها للتعبير عن رؤيته الفكرية والأيديولوجية للتاريخ والواقع المصريين وقد أشرت فى البداية إلى البنية الدائرية للعمل التى توضح القصدية المباشرة لتوجيه العمل والشخصيات نحو التشديد على أطروحة فكرية كتب الحكيم الرواية لتكون مسرحا تكتسى فيه هذه الأطروحة لحما ودما. لكن هذه الاطروحة فشلت فى تحويل الشخصيات إلى مشاجب للافكار وظلت بناء ملصقا على تطور الشخصيات والأحداث فى "عودة الروح".

هكذا يستطيع القارئ أن يلم بالملامح الجسمانية والنفسية لشخصيات "عودة الروح" من خلال وصف الراوى الكلى العام، ومن خلال الحوارات التى تدور بين الشخصيات وتأخذ حيزاً واسعا من صفحات الرواية مما يمكننا من التعرف على أفكار محسن وهواجسه وحبه لسنية وعالم زنوبة وعبده وحنفى وسنية ومبروك وباقى شخصيات الرواية وهو أمر لم يكن توفيق الحكيم يسعى إلى وضعه فى رأس أولوياته بدليل أنه بنى العمل على مشهد غرفة النوم والشعب ممدد على أسرتها مريضاً يشكو المرض نفسه ثم أنهى العمل بمشهد غرفة المستشفى والشعب ممدد علي الاسرة بعد نقله من السجن وما بين هذين المشهدين حشد الكاتب جزئى الرواية بالحوارات والأحاديث ونجوى محسن الداخلية التى تشدد على أطروحة العمل التى نعثر عليها فى مشهدى البداية والخاتمة.

لكن التعددية اللسانية فى "عودة الروح" تتغلب على الأطروحة المثالية التى تبنى الرواية من أجلها وعلى حوافها. إن شخصيات الرواية وأحداثها اليومية المتحولة توضع بين مزدوجين فيما يحاول الحكيم التشديد على عدم تغير الطبيعة المصرية على مدار التاريخ وتجانس عناصر هذه الطبيعة وتأييد مبدأ الوحدة فى الألم الذى يميز الإنسان المصرى عن الإنسان الغربى، كما يرى عالم الآثار الفرنسى لكن هذه الشخصيات وعبر تنسيب واللهجات فى الرواية تعرض للقارئ آمالها وأحلامها وسعيها اليومى في البيت والحارة والقهوة والمدرسة والقرية، مما يجعل الرواية تتطور فى اتجاه يقيم فى داخل الرواية تعارضنا داخليا يصعب حله بين أطروحتها المثالية ومادتها

اليومية الواقعية التى بنيت منها، إننا نصادف فى الرواية أمثلة متعددة على التنوع اللسانى فخطاب محسن يختلف عن خطاب مبروك وخطاب زنوبة يختلف عن خطاب سنية وخطاب سليم يختلف عن خطاب عبده، واختلاف هذه الخطابات جميعها يشير إلى نسبيتها ولا مطلقيتها وينفى عنها شبهة المثالية والواحدية التى يسعى الحكيم إلى التشديد عليها فى توجيهه لعمله لكن النوع الروائى يسعى منذ تبلوره فى القرن التاسع عشر إلى التخلص من الرؤية المثالية للعالم واللغة وينزع إلى تأكيد النسبية اللغوية وكذلك التاريخية كما يرى ميخائيل باختين فى فهمه للخطاب الروائى(٣) . إن ذلك يشق "عودة الروح" من الداخل، فهى فى أطروحتها تحاول تبديد الوعى النسبى للتاريخ فيما تعمل الشخصيات بحيويتها وسعيها فى المكان والزمان وشبهة تمردها على خالقها على مقاومة فرض الكاتب وعيه المثالى على الرواية، وبغض النظر عن الظهور الدائم لوعى الكاتب المثالى ورؤيته للعالم وانعكاسه فى مرآة الراوى فإن الشخصيات تبدو فى الرواية وهى تقاوم توجيه الكاتب بحيث يتولد وعى ضدى طالع من أعماق الشخصيات لكن الكاتب يفرض على هذا الوعى الضدى رؤيته الواحدية المثالية عبر اجهاض حركة تطور الشخصيات ونضجها فهو يبدو الاختلاف بينها ويخمد الصراع الدائر بينها على حب سنية ويوحد عواطفها فيتعاطف عبده وسليم مع محسن المطعون فى حبه مثله مثلهما ومع أن الحكيم يفشل فى تحويل سنية إلى رمز لمصر إلا أنه يصر على توجيه مشاعر "الشعب" وجعلهم ينظرون إلى سنية بوصفها رمزا لا امرأة من لحم ودم.

ثمة تعارض واضح بين وعى الكاتب المفروض على الشخصيات والتطور المجهض لهذه الشخصيات وذلك لأسباب تتعلق بطبيعة النوع الروائى الذى يقاوم فرض الرؤى الإطلاقية المثالية ويميط اللثام عن التعارضات التى تنشأ بين وعى الكاتب المثالى ووعى شخصياته، ومن هنا تبدو "عودة الروح" مثالا فريداً فى مجموع ما أنجزه توفيق الحكيم من أعمال روائية وغير روائية فهى توضح وعيه المشقوق ورؤيته الواقعية المجهضة وتحليقه فى دنيا المثال مقاوما نزوعه الأرضى الذى يتخايل للقارئ فى سلوك شخصياته الروائية.

إذا انتقلنا إلى عصفور من الشرق"(٤)، فسوف نجد أن توفيق الحكيم قد نجح فى تحويل الرواية إلى معرض لأفكاره المثالية عن التناقض القائم بين روحانية الشرق ومادية الغرب، مجردا الشخصيات التى تسعى فى العمل من أغوارها النفسية وقسماتها الشكلية لكى تصبح ملائمة لاستراتيجيته التأليفية التى تعلن عن نفسها فى خطاب محسن الذى يرى أنه لا لقاء بين الشرق الروحانى والغرب المادى.

يبنى الحكيم روايته هذه التى يفترض أن تكون امتداداً لـ "عودة الروح" على هذا التعارض المثالى المفترض بدءا من مشهد تشييع جنازة الرجل الفرنسى فى الفصل الأول من الرواية وانتهاء بالحوارات الفكرية التى تدور بين محسن والعامل الروسى إيفان أما العلاقة بين محسن وسوزى فتمثل إختياراً تجريبيا لهذه العلاقة المفترضة، حيث تثبت العلاقة صحة الفكرة التى تقوم عليها الرواية: مثالية الشرق (مجسدة فى محسن) ومادية الغرب وحسيته ونفعيته كما تجرى فى دم سوزى. ونحن لا نعثر فى مشاهد الرواية وحوارتها الطويلة، تلك التى تجرى على لسان إيفان على ما يشكل أطروحة نقيضة لما يؤمن به محسن من وجود تعارض جوهرى حاد بين الشرق والغرب ولا يحل المؤلف هذه التعارض إلا عبر القول فى نهاية الرواية بأن الغرب لوث الشرق وخرب روحانيته التى أنقذت العالم، وكان يمكن أن تنقذه من أزمته الروحية الخانقة لو أنه لم يلوث شقيقه الشرق بأدران ماديته.

"مهلا، مهلا أيها الصديق!.. إن ذلك المنبع الذى تريد أن تراه، وتلك الأنهار التى تريد أن تشرب منها قد تسممت كلها!... إن الفتاة الشقراء يوم حقنت فخذها "بالمورفين" السام لم تترك أبويها سالمين، لقد قضى الأمر ولم يعد هناك نبع صاف، فإن الزهد قد ذهب كذلك من الشرق!"ص٢٠٤.

بهذه الكلمات يحل الحكيم التناقض القائم بين الشرق والغرب، بين أوروبا الشقراء التى بذرت سم ماديتها فى العالم ولوثت دم أبويها آسيا وأفريقيا اللذين كانت ثمرة زواجهما، إن الحكيم يسرح هذه الفكرة على مدار الرواية وهو لا يغادر كثيرا ما حاول التشديد عليه فى "عودة الروح" بل إنه يكسو فكرته عن طبيعة مصر الروحانية الثابتة لحما شرقيا، ثم يعيد فحص هذه الفكرة على ضوء علاقتها المباشرة

بمادية الغرب جاعلا من علاقة محسن بسوزى مختبرا تجريبيا لزواج المثال والمادة، ويعلم القارئ منذ الصفحات الأولى للرواية أن هذه العلاقة ستفشل بسبب انفصال مثالية محسن عن تربة العلاقة الواقعية التى يقيمها مع سوزى، وإذا أردنا الدقة فإن هذه العلاقة ستفشل؛ لأن المؤلف هيأ لها جو الفشل وتنبأ به منذ البداية.

يغيب فى سياق هذه المعركة الفكرية بين المثال والمادة أى اهتمام بتطوير الشخصيات وإنضاجها من خلال توضيح قسماتها النفسية إن الشخصيات فى عصفور من الشرق مكتملة قبل أن تبدأ صفحات الرواية إنها شخصيات تتحرك على المسرح ولا يعرف عنها القارئ إلا وصف مظهرها الخارجى ثم الحوارات التى تدور بين شخصياتها وهى حوارات مطبوعة برؤية محسن لعلاقة التناقض القائمة بين روحانية الشرق الملوثة المقتولة ومادية الغرب الزاحفة. لكن الحكيم فى مشهد الرواية الافتتاحى يقدم حلا مؤقتا لهذه الثنائية المريضة من خلال تأمل محسن تمثال الشاعر ألفريد دى موسيه وما كتب على قاعدة التمثال من كلمات: "لاشىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم!" (ص:١٤) مرجعا بهذه الكلمات صدى نظريته فى "عودة الروح" عن مبدأ الوحدة المصرية فى الألم إن محسن يذكر إيفان والأخير على فراش الموت بروحانيى الغرب العظام بيتهوفن وهاندل، وموزار وهايدى وجان سباستيان باخ وميكل آنج ورفاييل ورمبرانت وباسكال وسان توماس وكوبرنيك وجاليليه ودانتى (ص:٢٠٣) لكن مشهد المادية الزاحفة يغرق رسل الروحانية التى تنبع من نهر الشرق بحيث يعلو صوت الآلات وتقدم العلم المادى على صوت الموسيقى والفلسفة والفن والدين.

إن "عصفور من الشرق" هى رواية أطروحة كما هى "عودة الروح" لكن الاختلاف بين هذين العملين يتمثل فى قدرة الحكيم فى "عصفور من الشرق" على إخضاع شخصياته لسطوة أطروحته وعدم تمكين الشخصيات من التمرد على مشروعه الفكرى وعلى الرغم من أن عصفور من الشرق " هى بمثابة امتداد لـ "عودة الروح" إذ إن الشخصية الرئيسية فى العملين "محسن" تسافر لفرنسا للتعلم واكتساب المعرفة إلا أن الحكيم لا يواصل فى "عصفور من الشرق" تطويره للكتابة الروائية التى بدأها فى "عودة الروح" بل إنه يلجأ فى نصه الجديد إلى تغليب مشاهد التأمل وحوارات الشخصيات الداخلية على المشهدية الروائية التى نلحظ فيها تعددية وصوتية وتنوعا

فى الأساليب وقدرة على مزج السخرية بألوان التأمل الذاتى النابعة من المشهد الروائى نفسه فى "عودة الروح" بهذا المعنى فإن "عصفور من الشرق" بوصفها رواية الاكتشاف اكتشاف الذات فى مقابل الآخر ورواية رحلة الدراسة تغلب رسالتها الفكرية على متطلبات بناء العمل الروائى وأولوليات مما يجعل هذا العمل الروائى يسجل نكوصا عن التطوير المدهش الذى قدمته "عودة الروح".

بعكس "عصفور من الشرق" تعمل رواية "يوميات نائب فى الأرياف[٥] على تغليب أولويات الشكل الروائى وتضمين رسالتها فى ثنايا المادة الروائية دون أن يكون صوت المؤلف طاغيا كما كان في "عصفور من الشرق" رغم أن توفيق الحكيم يتخذ من صيغة اليوميات شكلا لكتابته الروائية فى هذا العمل لكن صيغة اليوميات ليست سوى حيلة فنية، فهى لا تؤثر على تطور الأحداث ولا تمنع انجلاء ملامح الشخصيات بل تساعد على الكشف عن البيئة الاجتماعية التى تتحرك فيها الشخصيات ويجيد الحكيم التحكم فى حركتها بما يخدم هذا العمل الروائى الذى يمثل أكثر أعمال الحكيم الروائية كثافة وقدرة على تمثل شخصية الشكل الروائى.

تبدأ حكاية "يوميات نائب فى الأرياف" من حادثة قتل غامضة تمضى بنا إلى الكشف عن أوضاع الريف المصرى فى عشرينيات القرن وعن أوضاع المحاكم المصرية فى تلك الفترة، وتكشف عن تغليب السياسة وألاعيبها على تحقيق العدل وتغليب الأمور الشكلية فى التحقيق والمحاكمات على ضرورة البحث عن القتلة والمجرمين ومحاكمتهم. كل ذلك يتكشف من خلال عينى الراوى الذى يعمل وكيلا للنيابة فى الأرياف عبر البحث الجارى عمن أطلق النار على "قمر الدولة علوان" وهكذا تنمو حول حكاية حول حكاية فرعية أخرى، تغنى نسيج الكتابة الروائية وتوضح صورة الوعى السياسى والاجتماعى فى مصر بدايات القرن. ومع أن الجريمة لا تتوضح أركانها بل إنها تجر فى أعقابها جريمة غامضة أخرى يدرك القارئ بحدسه أنها متصلة بالأولى أتصالاً وثيقاً إلا أن "يوميات نائب فى الأرياف "تعوض غموض الحكاية الرئيسية بعدد من الحكايات الفرعية التى يصادفها الراوى خلال عمله فى التحقيق ومتابعته قضايا الجنح والجنايات فى المحكمة.

في "يوميات نائب في الأرياف" يستخدم الحكيم تعددية لسانية حية، تدرج هذا العمل في خانة الأعمال الروائية الناضجة، إنه يبدأ العمل بلغة إخبارية عامرة بالسخرية "آويت إلى فراشي البارحة مبكرا فلقد شعرت بالتهاب في الحلق وهو مرض يزورني الآن من حين إلى حين، فعصبت على رقبتي خرقة من الصوف، وعمرت من الجبن العتيق مصايد الفيران الثلاث، ونصبتها حولي سريري كما تنصب الألغام الواقية حول سفينة من سفن الصليب الاحمر وأطفأت مصباح النفط، وأغمضت عيني وأنا أسال الله أن ينيم الغرائز البشرية في هذا "المركز" بضع ساعات فلا تحدث جناية تستوجب قيامي ليلا وأنا على هذه الحال"(ص:٧) ثم ينتقل إلى لغة الإشارات التليفونية لعمد الريف: "الليلة الساعة ٨ ماء بينما كان المدعو قمر الدولة علوان ماشيا على الجسر بالقرب من "داير" الناحية أطلق عليه عيار ناري من زراعة قصب و الفاعل مجهول وبسؤال المصاب لم يعط منطقا وحالته سيئة لزم الاخطار"(ص:٧) فاتحا الرواية على عالم معقد من تجاور اللغات واللهجات المختلفة التي يستخدمها أصحاب المهن والأشخاص المنتمون إلى المدينة والريف وطبقات الشعب المختلفة ولسوف نعثر في صفحات الرواية التالية على تمثيلات لا حصر لها لأشكال الوعي المختلفة من خلال تلفظات الشخصيات الرئيسية والثانوية، ومن خلال إعادة رواية هذه التلفظات من قبل الراوي الذي يقوم بالتعليق على أشكال الوعي هذه، ويشير في أكثر من موضع إلى عدم ملاءمة القوانين المستوردة من بيئة غريبة على البيئة المصرية حال المصريين في الريف الغارق في الجهل والفقر وسوء معاملة الحاكمين له.

لنلق نظرة على التعددية اللسانية المذكورة في "يوميات نائب في الأرياف".

أ."ولم ألبث أن سمعت ببابي بوق سيارة "البوكس فورد" بها المأمور ومعاون الإدارة وبعض الجنود فنزلت إليهم فوجدت كل شيء قد أعد ولا ينقصنا إلا كاتب التحقيق، فلم أعجب لأني ما أبطأت يوما في القيام إلى واقعة إلا كان السبب كاتب التحقيق في أي بلد كان وفي أي مركز والتفت إلى الخفير وقلت:" أنت متأكد أنك ناديت سعيد أفندي؟" فسمعت في الظلام صوت الحذاء الضخم يضرب الأرض، ولمحت يدا ترتفع بالتحية فوق (اللبدة) الطويلة ذات الرقعة النحاسية، وفيما يتحرك تحت شارب أسود كبير كأنه ذنب القط "لبس القميص قدامي ياسعادة البك" ورأينا أن ننطلق

بسياراتنا فنمر بمنزل الكاتب فنستصحبه، فركبت أنا ومساعدى والمأمور سيارة النيابة حتى بلغنا منزلا قديما فصاح الخفير، وكان قد تعلق بسلم السيارة ليدلنا على الطريق "انزل يا سعيد أفندى"فأطل الكاتب من نافذة قصية وهو فى جلباب النوم "حادثة؟" فصاح الخفير: حادثة ضرب نار" وما أشعر عندئذ إلا بيد المأمور قد خرجت من نافذة السيارة ونزلت على قفا الخفير "يا خفير يا ابن .. لبس القميص قدامك يا ابن الـ.."وحياة رأس سعادة البك كان لابسه.." ولم أر ضرورة للتحقيق فى هذه المسألة، فالأمر لا يخرج عن اثنين إما أن الخفير لا يعرف القميص من اللباس وهو شيء غير مستغرب وإما أن سعيد أفندى قد عاد فخلع قميصه ونام وهو شيء أيضاً غير مستغرب. (ص:٨).

في الاقتباس السابق تتجاور عدد من اللغات بالمفهوم الباختينى، دون أن نشعر بأنها غريبة عن بعضها؛ لأنها تمثل التعددية اللسانية اليومية فى البيئة المصرية هناك لغة الراوى التى تخبرنا تفاصيل المشهد وتعلق موضحة ما يمكن أن يخفى على القارئ من تفاصيل مفسرة، إن لغة الراوى المشارك غير محايدة كما هى فى أعمال توفيق الحكيم الروائية جميعها وتعليقاته وشروحاته التى تتوسط تلفظات الشخصيات توجه القارئ وجهة محددة وتجلو له خفايا هذا العالم الغامض من خلال عينى الراوى المشارك، الذى يمثل الشخصية المركزية فى "يوميات نائب فى الأرياف"، إن الراوى هو المرآة التى تنعكس من خلالها الاحداث ولكنها كما نرى فى الاقتباس السابق تسمح بمرور أشكال الوعى المختلفة فى المشهد وتعرض تمثيلات اللغات واللجهات المختلفة دون تدخل كبير، وتكتفى بتأويل المشهد وإضافة حواش مفسرة له تصل حد الرسم الكاريكاتورى الساخر للشخصيات (وصف الراوى للخفير وملابسه وشاربيه).

اللغات الأخرى الواردة فى الاقتباس (لغة الخفير التقليدية المنكسرة، لغة المأمور السلطوية الخشنة الآمرة، لغة كاتب التحقيق المتسائلة) توضح تناقضات هذا العالم الذى يقوم الكاتب بإماطة اللثام عنه من خلال عينى الراوى المشارك، إننا هنا بإزاء رواية يعرف كاتبها كيفية استخدام أدواته ويدرك منظور النوع الروائى القائم على الحوارية والتعدد اللسانى، إن توفيق الحكيم يتخلص من رؤيته المثالية للعالم ويبتعد عن تسليط نزوعاته الفكرية على الشخصيات والأحداث.

ب. "ومثل أول المخالفين أمام القاضى الغارق فى الأوراق، فرفع القاضى رأسه ووضع منظاره السميك على أنفه، ثم قال للماثل بين يديه:

-أنت يا رجل خالفت لائحة السلخانات، بأن أجريت ذبح خروف خارج السلخانة.

- يا سيدى القاضى... الخروف ذبحناه ولا مؤاخذة فى ليلة حظ "عقبال عندك" بمناسبة طهور الولد.. غرامة عشرين "قرش" غيره...

فنادى المحضر. ونادى ثم نادى.. مخالفات متتابعة كلها من ذلك النوع الذى مضى الحكم فيه.. وقد تركت القاضى يحكم وجعلت أروح عن نفسى بمشاهدة الأهالى الحاضرين فى الجلسة.. وقد ملأوا المقاعد و"الدكك" وفاض فيضهم على الأرض والممرات.. فجلسوا القرفصاء كأنهم الماشية يرفعون عيونهم الخاشعة إلى القاضى، وهو ينطق بالحكم كأنه راع فى يديه عصا. وضاق ذرع القاضى بذلك اللون المتكرر من المخالفات فصاح:

- فهمونى الحكاية! الجلسة خرفان خارج السلخانة!

وحملق فى الناس بعينين كالحمصتين خلف المنظار الراقص على طرف أنفه، ولم يفطن أحد ولا هو نفسه لما فى هذه العبارة من تعريض"(ص٣٠).

فى الاقتباس الأخير ثمة غلبة للغة المحاكمات السريعة التى لا تلتفت إلى دفاع المتهم وهى تكشف عن ظاهرة غياب العدل وعدم ملاءمة هذا النوع من المحاكمات والقوانين للبيئة التى تطبق فيها كما يشير الراوى فى أكثر من موضع فى "يوميات نائب فى الأرياف"، لكن البارز فى الاقتباس هو وصف الراوى للحاضرين فى الجلسة وتشبيههم بالماشية والقاضى براع يحمل عصا إن هذا الوصف يحدث أثرا باروديا نوعا من المحاكاة الساخرة عندما يرد تساؤل القاضى عن كون "الجلسة كلها خرفان خارج السلخانة!" وهو أمر يدركه الراوى ومن ثم القارئ ولا يدركه القاضى أو الحاضرون فى الجلسة إن الراوى يقوم فى مواضع عديدة من الرواية بإعادة توجيه الخطابات المختلفة والتشديد عليها لينتج نوعا من اللامحاكاة الساخرة أو ينبه القارى إلى الوضع الكارثى الذى تحياه الشخصيات ولا تدرك كارثيته.

نستنتج مما سبق أن "يوميات نائب فى الأرياف"، عمل يحفل بالتعددية اللغوية ومظاهر الحوارية والتعددية الأسلوبية والقدرة على تقديم مشهد روائى يحتفل بالسخرية والباروديا والحياة النابضة والغموض الساحر. إن توفيق الحكيم يتخلص من الزوائد الوصفية ومشاهد التأمل والتفكر الذاتيين التى احتشدت بها "عودة الروح" مكتفياً بما هو ضرورى للبنية الروائية بما يكشف عن تسلسل الحدث الروائى وتطوره الداخلى وتفريعاته الجانبية الضرورية، وهو بهذا المعنى يصل إلي نهاية العمل دون أن يجلو للقارئ أجواء الجريمة الغامضة التى تشكل مادة هذا العمل الروائى مكتفيا بما كشفه لعينى القارئ من مشاهد الفساد السياسى والقضائى فى مصر العشرينيات والثلاثينيات.

أما فى أعماله الروائية الأخرى "الرباط المقدس"(٦)، على سبيل المثال، فإن توفيق الحكيم يتخذ من النوع الروائى حاملا لأفكاره وحوارياته الذاتية وتأملاته فى الكون والمجتمع وطبيعة العلاقات الانسانية المعقدة والتكوين النفسى المعقد للمرأة وهو لا يهتم فى الأعمال الروائية القليلة التي كتبها بعد "عودة الروح" و "ويوميات نائب فى الأرياف" و"عصفور من الشرق" ببنية العمل الروائى بل بما يحشد فى العمل من أفكار ويتماسك الفكرة التى يحاول إيصالها للقارئ، على عكس ما فعله فى "عودة الروح" و"يوميات نائب فى الأرياف" حيث يتجلى اهتمام الحكيم بتطوير النوع الروائى وتخليصه من تلعثم البدايات فى أعمال الكتاب العرب والمصريين ممن سبقوه إلى عالم الكتابة الروائية.

الهوامش:

١- توفيق الحكيم، عودة الروح، مطبعة الرغائب، القاهرة، ١٩٣٣، أما الاقتباسات الواردة فى هذه المقالة هى تحيل إلى طبعة، مكتبة الآداب، القاهرة، دون تاريخ، الجزءان الأول والثانى.

٢- ليس توفيق الحكيم أول من استخدم العامية المصرية فى كتاباته، بل سبقه إلى ذلك محمد حسين هيكل فى روايته «زينب» (١٩١٣).

٣- للتعرف على مفهوم باختين للنوع الروائى، وكذلك التعددية اللسانية فى الأعمال الروائية، يمكن العودة إلى ترجمة محمد برادة: ميخائيل باختين، *الخطاب الروائى*، دار الأمان، *الرباط*، ١٩٨٧، خصوصا الفصلين الموسومين: «التعدد اللغوى فى الرواية» (ص: ٦٣-٨٨)، و«المتكلم فى الرواية» (ص: ٨٩-١١٤). ويمكن العودة كذلك إلى كتاب: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحوارى، ترجمة: فخرى صالح، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو ١٩٩٦، خصوصا الفصلين السادس والسابع (ص: ١٧٣-٢١٠).كما يمكن للقارئ المستزيد أن يعود إلى دراسة شاملة مستفيضة لعمل باختين لغارى سول مورسون وكاريل إميرسون بعنوان: «ميخائيل باختين: ابتداع شعريات النثر» Gary Saul Morson and Caryl Emerson, Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics, Stanford University Press, Stanford, California, 1990, pp. 269-470.

٤- توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، *القاهرة*، ١٩٣٨. أما الاقتباسات الواردة فى هذه المقالة فهى تحيل إلى طبعة مكتبة الآداب، القاهرة، دون تاريخ.

٥- توفيق الحكيم، يوميات نائب فى الأرياف، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٣٧.

٦- توفيق الحكيم، الرباط المقدس، مطبعة الرغائب، القاهرة، ١٩٤٤.

عصفور من الشرق
السيرة الذاتية وسيطًا ثقافيًا

محسن جاسم الموسوى

لم يكن ظهور الروايات الشخصية والسير الذاتية المقنعة محض مصادفة، وغالبًا ما يندرج ظهورها العربى تحت الأسباب والدوافع التى قادت إلى ظهورها فى الثقافات الأخرى، لاسيما تلك التى جرى الاحتكاك بها، مباشرة أو عبر القراءات الواسعة المكثفة. وبقدر ما تعلنه هذه الكتابات عن معتقدات كتابها ومساعيهم لتبرير جهودهم الخاصة، لتحقيق تحولات شخصية أو عامة، فإنها غالبًا ما تفصح أيضًا عن مزاج ما لمرحلة قلقة ما بين عالمين، أحدهما يحتضر والآخر يعجز عن الولادة، كما يقول ماثيو آرنولد فى غير هذا المجال. ولم تكن رواية الحكيم الشخصية، أو السيرة المقطعية المبطنة، «عصفور من الشرق»، غير واحدة من هذه، وهى تتوخى وساطتها الثقافية ما بين الذات والثقافة الغربية، وما بينها وبين مرجعيتها «الشرقية». كما يود الحكيم أن يقول.

وشأن الروايات التى ينتقد فيها توفيق الحكيم ضعف (المعمار)، أو البناء الفنى، عند مكاتبة صديقه الفرنسى أندريه (زهرة العمر، دار مصر ١٩٤٣)، تأتى عصفور من الشرق (١٩٣٨)، بمثابة وساطة ثقافية، تزاولها شخصيتها المركزية، محسن، ذلك الذى يحسبه الحكيم «ينتمى.. إلى (الشرق العربى) كله...»، «بلغته الواحدة وعقائده السماوية الأصلية». كما يقول فى «بيان» التفريق ما بين بطل عودة الروح وشخصية عصفور من الشرق (أكتوبر ١٩٨٤، ص٩، ط١٩٨٨): إذ يمكن أن تبدو تحولات شخوص السيرة الذاتية المقنعة محكمة البناء الدرامى كلما سايرت هذه الشخوص بنية روايات التعليم والتربية الشخصية، لكن شخصية الحكيم باسمها

المستعار وتباعدها عبر الحوار والوصف والإشارات تستعين ببنية تحولات أبطال السير المقنعة، كآلام فيرتر لجوته وسارتر ريزارتس لتوماس كارلايل، بدون أن تتخلى عن مركزيتها الذاتية الرومانسية كرواية شخصية، تلك المركزية التى تسقط رؤيتها باستمرار على الخارج، فلا تراه إلا فى مدى انجذابه إليها وتماهيه مع أهوائها وتطلعاتها وانطباعاتها. ومثل هذا الانحياز إلى التحول والانقلاب الذاتى والانكفاء ثانية إلى المركزية الشخصية، تبقى السيرة المقنعة تعاند الانغلاق على التأويل من جانب، كما أنه يمنعها من استكمال بنائها المعمارى الذى ينشد إليه الحكيم، على الرغم من أن الشروع فى تدوين السيرة، أو وضعها روائيًا، يعنى الوعى بها فنًا مقصوداً. إذ كما يقول جورج ماى «فإن مجرد كتابة المرء قصة حياته يعنى أنه أعطاها شكلاً» (ص٦٦). ويكفى أن نشير هنا إلى ما يقوله فى رسائله إلى أندريه عندما يضيف أنه «لايحب فى الفن غير قوة البناء، وما يتبعه من قوة التركيز» (ص٧٢). لكنه يرى (حياته) «مفككة، كالقصة المفككة، أو الهيكل المزعزع الأركان»(ص٧٢). وبينما يطمح إلى تكوين رؤى كونية وعامة بخصوص الشرق والغرب عبر ثنائيات تمسك ببناء عصفور من الشرق، ثمة نزوع رومانسى ضار ينحاز إلى العذاب والألم إزاء ضغوط الحياة وإحباطات المنطق العام، «زهرة العمر، ٤١». ولهذا يقول: «حياتى كلها ليست سوى قارب نمل»، تستميلها آلام الآخرين، أولئك الذين لديهم «قلوب يسكنها الألم كأنه عبادة»، ولهذا «كنت صديق إيفان الروسى الثائر» (ص٧٣)، كما يكتب فى زهرة العمر. وبتداخل الرسائل فى الكتاب الأخير مع عصفور من الشرق، ما بين المسميات والتفاصيل الشخصية والعامة، يحق للدارس أن يرى فى الاثنين تكوينًا يوضح بعضه الآخر في سيرة شخصية، ليس لها ما يبرر تسترها غير مقطعيتها السردية، بصفتها شريحة من حياة صاحبها يراد لها (حضور التسوية) لا القطيعة، والمشاركة فى الوساطة النهضوية ما بين الماضى والحاضر، الشرق والغرب، الوطنية والاستعمار، الذات والمجتمع، الصليب والهلال، الواقعى والروحانى، الرومانسية والحداثة...إلخ. وليس عسيراً تبين اقتران هذه السيرة المقطعية بالفردانية الرومانسية؛ إذ إنها جاءت بمثابة وعى مرتد على التقليد السائد. ذلك الذى يعده الحكيم صفة مغولية أوقعت الثقافة العربية فى الركود والموت. وشأن الزيات وطه حسين وغيره وهم يقرأون آلام فيرتر وينشدون إلى سيرته

وتطلعاته وقلقه، يجئ الحكيم إلى السيرة بمثل هذه الحاجة، واضعًا ما يبدو مجموعة من اليوميات فى تسلسل متعاقب، إذ، كما تكتب بياتريس ديديى Beatrice Didier، «نشأت اليوميات من الفردانية الرومانطيقية، وهى تقوم بأكملها على الإيمان بالفرد وبالأنا» (كتاب جورج ماى، ص٣١).

وابتداءً، ثمة ما يدعونا إلى تأكيد ارتباط «زهرة العمر» «بعصفور من الشرق»، وهو ارتباط ينفى ما يقترحه جورج ماى بشأن الرواية الشخصية والسيرة الذاتية تحديداً عندما يقول عن هذا الجنس الأدبى أنه محكوم «بعدم الدقة التاريخية وبالتحريف والكذب» (ص٩١): فإيما دوران (زهرة العمر ٩٦)، بغرفتها رقم٣٨، هى سوزى ديبون فى عصفور، وهدية الببغاء التى يذكرها فى رسائله لأندريه(٩٦)، هى وسيطه فى التودد إليها فى الرواية، وما يكرره قارئ الكف الميسور فى الرسائل عن روحانية الحكيم(١٢٦) وحبه للعزلة كـ«رجل منقطع» (ص١٢٧)، هو ما يتكرر على لسان أندريه فى الرواية أيضًا. كما أن شخصية الفنان التى تتصارع مع رغبات الأهل والمجتمع هى ما تجتمع عليه الرسائل والرواية. لكن هذه المتشابهات لاتعنى كثيراً بدون وضعها ثانية فى مدارات المرجعية- الذاتية، تلك التى تبقى القارئ متسائلا فى نهايات العلاقات والأحداث فى الرواية: فالشخص الذى يرى نفسه سليلاً لخاله سليم، الراضى بمراقبة طيف الحبيب عن بعد (الرواية ٦٤) هو نفسه الذى يرى فى هذا الانتظار و«خفقة القلب» المصاحبة، «كلما خطف بصره خيال إمرأة خلف المشربية» (ص٦٦) «كل جمال الحب» (الرواية ص٦٦)، وهو نفسه الذى يربكه «وجه سوزى الناعم الحار [و] قد لاصق وجهه» (ص١٢٥)، ليقول له عقله بلسان السارد الثالث «إن (الحقيقة) عملة لاتجوز فى مملكة (الأحلام)» (ص١٢٥) فيحس «الفتى إحساس من يهوى إلى الأرض؛ وكأن قيم الأشياء فى نظره قد تضاءلت، وكأن الحياة نفسها قد تجردت من غطائها، فبدت عارية كتمثال مصبوب من السخف!... وشعر (محسن) بفراغ فى مادة نفسه، لايدرى بعد اليوم بماذا يملؤه!..» (ص١٢٦).

ولم يفترق الحكيم عن بديله الروائى، فهو فى رسائله لأندريه فى زهرة العمر يؤكد له «إن الانفصال هو الذى يغرى بالاتصال» (ص١٥٩). وما أن «وقع» الكوكب، كما يسمى ساشا، فى يده، حتى بدا له بمثابة «مصباح ضئيل» (ص١٥٩)، بينما بقى

متعلقًا بسوزى، لأنها شيء بعيد... غير موجودة فى كل وقت، يصل إلىّ غناؤها من نافذتها، كأنه شعاع يأتينى من بعيد» (ص١٠٨)، وهى، وإن أعطته «بعض أسرار نفسها وجسمها»، فإنها شأن «الطبيعة التى تعطينا وتستعصى علينا»، ذلك لأن «الحب قصة لايجب أن تنتهى» (ص١٠٨). وليس صعبًا تبين عذرية هذا المفهوم وكذلك رومانسيته، التى تمتد عند جيل من المثقفين الانجليز والفرنسيين. لكنها تُذكّرُ أيضًا بتلك المراسلات والسير الذاتية عند الشاعر الرومانسى كيتس، وكذلك عند غوته وكارلايل، بالإضافة إلى ألفريد دى موسيه فى تجربته الفعلية المحبطة مع جورج صاند.

ولهذا لم يكن وقوف الشخصية المركزية فى الرواية عند «تمثال الشاعر دى موسيه» (ص١٢) محض استهلال سردي: فعبارة دى موسيه المنقوشة عن «الألم العظيم» تمتد فى تلك العلاقة المحبطة أيضًا مع جورج صاند والتى عرض لها دى موسيه فى قصائد الحب كـ«التذكار» (١٨٤١) والليالى، والتى يؤكد فيها جميعًا قيمة العذاب والألم كمصدر أساسى لكل ما هو نبيل. وهكذا، يأتى هذا الحضور الاستهلالى للشاعر الفرنسى بمثابة استقبال مبكر لمفهوم الحب، وإحباطات التجربة مع سوزى، والتى لم تكن الأخيرة مسئولة عنها ضرورةً، فى ضوء فرضيات الحكيم عن الحب، وهى فرضيات شخصية، يود الحكيم أن يراها كونية، فى ثنائية التعارض ما بين الغرب والشرق، والتى لم يسع إلى دحضها كلما تحاور مع أندريه (٦٣، ٦٧)، على الرغم من تخليه عنها فى استدراكاته المكبوته والمصمتة على ما يقوله إيفان (١٩٣-١٩٥). وتبقى نزعة الحكيم الملتبسة بشأن مفاهيم الحب والمرأة تسعى لتبرير حضورها فى أمثولات وصياغات، لم يسعف الحظ معاصريه فى إيضاحها، على الرغم من أن محمود تيمور يراها تهوينًا يخفى دفاع الحكيم عن نفسه، بقصد «حفظ التوازن ين المرأة وبينه» (اتجاهات، ١١٦).

فكلما جرى التحاور عن الشرق والزمن والحكمة (ص٦٧) والأحلام (ص٦٣)، أو استدرجت المقارنة ما بين الفتاة «الهندية» (ص١٤٦) و«الأوروبية»، قدم محسن نفسه نمطًا لشرق من ابتداعه، لكنه الشرق الذى سرعان ما تتبدد أنساق تماسكه الكلانى عندما يستقدم السرد شخوصا آخرين، شأن الطالب الأزهرى، الذى لايقل عن غيره جهلاً بـ«الكتب المقدسة» و«معانيها الخفية» (ص٨٣)، بينما ينسجم مع

النسار سيين، فيتطلع مثل عدد كبير منهم «إلى سيقان السيدات الجميلات» (ص١٨٣)، فلا غرب هنا ولا شرق هناك ومثل هذا الرأى قد يأتى مثيله على لسان محسن لاحقـ، «نعم، لايوجد شرق!... وإنما هى غابة على أشجارها قردة، تلبس زى الغرب، على غير نظام ولا ترتيب ولا فهم ولا إدراك» (ص١٩٥).

وما يبدو تقاطعًا فى هذه التنصيصات يمكن أن تلغيه مدارات المرجعية- الذاتية: فالألم الرومانسى، أو العذاب، الذى يشد البديل إلى دى موسيه وعبارته «لاشىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم» (ص١٣)، هو نفسه الذى يجذبه إلى إيفان، المتمرد الروسى (زهرة العمر، ٧٣)، كما أنه يقبع فى أصل التواد الذي يجعل من خطاب إيفان مشحونًا بالمختلف والمؤتلف ما بينه وما بين محسن. وبكلمة أخرى، فإن الثنائية الصوتية، تتبدد فى جسد السرد في مجموعة من العلاقات والإشارات التى تبقى هذا النص أكثر انتماءً للسيرة الذاتية المقطعية منه إلى الرواية الفنية؛ فالسيرة تحمل تناقضات قائمة، ومحتدمة، لم يتم تشذيبها روائيًا على الرغم من إعلانات الروائى المتكررة فى رسائله بشأن حضوره المزمع مهندسًا أدبيًا، «من ذلك الطراز الذى يشيد معبداً علويًا: أعمدة ضخمة متناسقة، ولا شىء غير ذلك» (ص٧٢): ولعل ما يحول دون اكتمال نمطية الأنساق، أو الدعائم لدى الحكيم، مسعاه الآخر لتأكيد أدبية الحوار وفكريته لإيجاد ذلك النوع «القائم على دعائم الفكر والأدب والفلسفة» (ص١٧١). ويمثل هذه النزعة الأخيرة، تتباعد السيرة الذاتية المبطنة عن الفن بالمعنى الذى يعرض إليه الحكيم فى مجال آخر، فالفن «ليس الطبيعة ولا الحقيقة، إنما هو تقطير الطبيعة والحقيقة من خلال (إنبيق) الفنان» (ص٩١) كما يقول فى زهرة العمر. لكنه عندما يأتى بما يسميه تيمور بـ«صبغة (الفكر) فى سبره لأغوار الحياة، وفى توجيهه لتيار الرأى، وفى تحليله لأحداث العيش، وتعليله لتصاريف الناس» (ص١٥٩) يملى على السيرة اختيار المفكر لا تباعدات الفنان:

فعلى الرغم من أن رسائله لأندريه تؤكد وجود (العدوى) التى تلغى ثنائية التقابل والتعارض، فإن حضورها فى الرواية بقى مستبعداً بدرجة كبيرة. فأندريه يملك قلبًا، كقلب الحكيم، لكنه يعوزه «الألم» (ص٧٣). كما أن واقعية أندريه التى تتخلل

الرواية كلما دار الحوار عن الحب والتأمل والفن، لم يظهر عدواها إلا فى تلك الرسائل «أنت أيضًا نقلت إلى دائك ياأندريه، فجعلتنى أبصر الواقع المؤلم بعين الواقع» (ص٧٨)، فلأندريه عقله «الأوروبى المستقيم» (ص٧٨)، لكنه لا ينغلق تمامًا على «فتى من الشرق»، جاء «ليسبغ خياله رداء الأحلام علي عالم الواقع» (ص٧٨). وبينما تبقى الرواية على ما تبدو وجهات نظر متقاطعة، ثمة ما تؤكد الرسائل إمكانيته، كحاجة متبادلة ما بين عالمين، فـ«هزة التصادم بين الشرق والغرب، هى وحدها التى تفتح الأعين المغلقة فى الشرق والغرب» (ص٧٨). وهكذا، يتعالى الحكيم نمطًا، وكذلك أندريه: «إن فى تلاقينا لمعنى أوسع من كل معنى شخصى أو فردى، إن فيه قوة الرمز»، فـ«ما من مرة احتك فيها الشرق بالغرب إلا خرج من احتكاكهما ضوء أنار العالم» (ص٧٨). والذى يراه التالون للفرويدية، كـ لاكان، استكمالاً وسداً للنقص، ويعده منظرو ما بعد الكولونيالية مكونًا فعليًا للعلاقة بين عالمين، أبيض وأسود. يراه الحكيم قائمًا فى ثنائية الانجذاب والتباعد، ما بين الشرق والغرب، فـ«ما من مرة تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب، ونظر أحدهما فى عين الآخر، إلا أبصر جمال نفسه، كأنه ينظر فى مرآة» (ص٧٨).

لكن منظور الحكيم الذى يبتدئ من الأفراد إلى الجماعات والثقافات، يبنى تحليلاته على مجموعة أمثولات، وراثية فى الشخوص والمجتمعات. قابلة للتفاوض عند اللقاء والمواجهة، من خلال إيقاف مرحلى للطباع، تهتز عنده الشخصية، لترى الآخر بعين حرة تسبر دوافع الآخر بدون أن تلغى فرضياتها الأولى عن شخصية الأقوام والجماعات. وهكذا، تراه يقول عن انتظاره لسوزى أنه يستعيد انتظار خاله سليم لسنية «أملاً أن يلمح ثوبها الحريرى الأخضر، خلف المشربية» (ص٦٤). مضيفًا، «أهى المصادفة؟... أم أن هذا شىء فى دمه» (ص٦٤). لكنه، وهو فى مثل هذا الانتظار العابث، يتحاشى تقديم هدية لسوزى لأنها «أجل خطراً من أن أقدم لها شيئًا، أو أن أوجه إليها كلامًا» (ص٦٢). ومثل هذا الربط الوراثى ما بينه وبين خاله سرعان ما يقترن لديه بنزوع عام يسقطه على مجموعة من الثقافات تحت عنوان الشرق. ولهذا قلما يستدرك على ما يقوله أندريه بشأن هذا السلوك الشخصى الذى يصفه الأخير بـ«فلسفة شرقية» (ص٦٢)، وحتى عندما يهدى الببغاء إلى سوزى، يرى فى هديته

انتماءً لا واعيا للشخصية المصرية. التى تميل إلي تخليد ذاتها، كما يقول (زهرة العمر، ص٩٦).

ومن الجانب الآخر، فإن هذه لاتعدو أن تكون اختيارات شخصية، كما يقول لأندريه فى مجال آخر، (زهرة العمر ص٤١) ميله إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الآخرون، باتجاه منطق خاص منشق على ما هو عام(٤٢)، يدعوه فى النتيجة إلى الخروج على ما هو ثابت باتجاه ما هو متحرك، ولهذا ينحاز إلى الحداثة فى هذا الهدم المستمر لـ«الفروض العامة» (ص٤٢).

ومرة أخرى، فإن هذا الانحياز لايعنى تحولاً مطلقًا، فهو يمكن أن يكون محض تحلل من الثبات، شأن ذلك الذى أقدم عليه كوكتو فى تجديد سوفوكليس (زهرة العمر ص٨٧). فـ«أى خطر على تراث الأقدمين لو تمكنت الناس من مثل هذه الأفكار؟» (ص٨٧). كما أنه يمكن أن يتهادى نزوعًا نحو الأخذ من الحضارة الأوروبية؛ ولهذا تراه يسر لأندريه بالحاجة إلى «الثقافة التامة»، التى أتاحت لعصر النهضة الأوروبى انتقالة كبرى، لا كما فعل المويلحى وهو ينزح إلى أوروبا، «مثل كثيرين من أدباء عصره»، إذ «عبثًا نحاول أن نلمح فى آثاره وآثارهم ما ينم عن معرفة أو تذوق لفنون أوروبا» (زهرة العمر ١٩٩). فالحكيم فى تناقضاته سليل الرومانسيين أولاً، فهو الوحيد والمعذب والمعزول، لكنه أيضًا يحيل إليهم فى البحث عما هو فردانى وخاص، بينما يعلى من مكانة الفن والأدب، ويرى الشعر فى كل ذلك، ويؤمن بجدوى الثقافة وضرورة التحول والانقلاب. وما تجتمع عليه الذات الرومانسية من تناقض محتدم ما بين المرغوب والمطلوب، المرتجى والمؤجل، القصى والدانى، هو ما يبقى السيرة بهذا التوتر الذى لم تلغه انفراجات التمدد السردى واستطرادات الراوى، وكذلك المواصفات المترفعة نسبيًا التى يأخذها عن فولتير وأناتول فرانس وآخرين.

وما يعيبه الحكيم على سابقيه من أمثال المويلحى يعنى ضمنًا اختلافه عنهم، وانحيازه لما يقترن فى ذهنه بالحداثة (زهرة العمر ص ٣٠. ٤٢)، لكنه لم ينفِ صفة التذبذب عنده، ما بين الثابت التاريخى والجديد المغاير (ص٣٠). وهى صفة غالبة تجعله واقفًا عند عتبة الأشياء، عند تلك الحقبة التى يسميها محمود تيمور «فترة

التأهب والاستعداد، ومهلة التدبير والاختطاط» (ص١١٠)، شخصيةً هجينة، فيها الكثير من التمازج، والتفاوض الذى لاينى ولاينتهى إلا عند الاستناد إلى مرجعية الذات، مركزيتها التى تنتقى من حوارات الآخرين ما يروق لها مزاجًا. ومثل هذه اللهجنة تبتدئ باستعانته المتكررة بالأقنعة والإشارات والتلميحات والرموز التى تسعى نحو التفاوض بين الأشياء والثقافات والناس. وتكاد هذه الصفة المختلطة أن تنسحب على مجموعة من انشغالات السيرة المروية، بخصوص حياة محسن الشخصية أولاً، وموقفه من الحروب والاستعمار ثانيًا، واستدراجه لشخوص أحياء من الكتاب داخل الرواية ثالثًا، واعتماده على بنية التحول بعد الإخفاق عند كارلايل وجوته رابعًا، وتوسيعه لرقعة السرد عبر الأجناس الدخيلة خامسًا، وتمتينه سادسًا، لمادة الراوى ولغاته بمقولات الصحف والحكايات والأفكار والعروض الموسيقية والقصائد والأغانى وهوامش الدفاتر (ص٧٦، ٩٩، ١٠٠، ١٢٩، ١٤١، ١٤٦-١٤٧، ١٥١)، وبغيريات كثيرة تؤكد خليط السير الذاتية المقطعية ومزيجها فى مسعى الإتيان بسياق الحضور الشخصى ومحيطه منذ ابتداء تشكلها فى رواية شخصية، يعزم فيها الكاتب «الانفصال عن ماضيه»، كما يفعل جوته وكارلايل، وكذلك أناتول فرانس ومارك توين وهم يزمعون النظر إلى أنفسهم «من الخارج».كا يقول جورج ماى (ص٩٠)، بدون أن يعنى ذلك ضرورة الدقة المفرطة فى الاسترجاع (ص٩١):

١- وبينما يسقط التكوين الثلاثى للسير الذاتية المقنعة حضوره بقوة على عصفور من الشرق، فإن مجموعة الإشارات والمواقف الدرامية التى يعرض لها كاتب السيرة المبطنة تنافى أحكام التركيب، لتبقيه نهبًا للتعريض والهدم؛ فالشخصية التى تتوقف عند تمثال دى موسيه، وتمر على حادث اللقاء بأناتول فرانس، وتقرأ نيتشه وفولتير، وتصغى لموسيقى فاغنر وبيتهوفن، وتأخذ عن الجاحظ وحافظ الشيرازى وعمر الخيام، تجد نفسها عند عتبة الأشياء، ملتبسة باستمرار. إنه يمكن أن يكون مجنونًا فى عرف سوزى وكلوتيلد (ص٥٧) وسجينًا حسب ما يقوله أندريه (٥١) وغريب الأطوار فى عرف أبويه(٤٦). ولا تتعارض هذه المنتقيات النصية مع تصريحات محسن عن نفسه: فالشخصية الملتبسة، عند عتبة الأشياء، وخارج التحديدات والضوابط، هى ما يجرى تقديمه باستمرار:

فهو عند دخوله الكنيسة، قد يحس «برهبة، وخيل إليه أنه باجتيازه العتبة قد ترك الأرض، وارتقى إلى جو آخر» (ص١٧)، تمامًا كما هو (الخشوع) الذى «كان يهز نفسه كلما دخل فى القاهرة مسجد السيدة زينب» (ص١٨). لكنه وهو يتناول القمقم ويلوح به نحو التابوت «راسمًا في الهواء علامة، لايدرى من فرط اضطرابه: أدلت على صليب أم على هلال!» (ص١٨): فالالتباس يتجاوز تسميات الأديان، لكنه يرتسم فى هويته. ولهذا، تراه بملابسه السوداء أمام أهل الميت، «كأنما هو يتذكرون أو يتساءلون عن هذا الصديق الحميم» (ص١٩)، وهو بمثل هذه الهوية الملتبسة يبدو عند صديقه أندريه مؤهلاً لمثل هذا الموقف. وعندما يبصره السياح الأمريكان بإمعان. يقول أندريه «يحسبونك من أهل الفن بهذه القبعة وهذه الملابس» (ص٢٤). وهو لايريد أن يلغى هذا الالتباس، كما أنه يعجز عنه: فها هو «يتشبه -لأول مرة- بالموسرين» (ص٣١)، فيستأجر «مقعداً فى صفهم» (ص٣١)، واضعًا ثيابًا منشاة لهذا الغرض، وإنساناً «مربّطًا بالخيوط من الداخل كطرد بريد!» (ص٣٢) كما تقول له العجوز، ليحضر حفلاً موسيقيًا فى دار الأوبرا، بما فيها من تجسيد «لكلمة (الحضارة الغربية الكبرى) التى بسطت جناحيها على العالم» (ص٣٢) كما يقول. لكنه بين هؤلاء الموسرين، يسخر من نفسه باستمرار، فها هو بين «هؤلاء القوم» يدخل «بالغش والتدليس» (ص٣٢). إنه يتصور «السلم الشهير يأنف من حمله» (ص٣٢)، ويصيح به «لم يبق على آخر الزمان إلا أن يطأنى، بنعله القديم، مثل هذا الصعلوك القادم من الشرق» (ص٣٢). وبينما تتسلل سخرية مثقفى القرن الثامن عشر إلى سيرته فى مثل هذه المواقف والمفارقات، تبقى النزعة الرومانسية هى السائدة باستمرار فى توطيد الإحالة المتكررة إلى نفسه.

٢- فالشخصية المركزية، تلك التى يتداخل صوتها بصوت السارد، رومانسية أولاً، «يشعر بحب وتقدير لأولئك الذين لاتطيب لهم السكنى إلا داخل أنفسهم» والذين يقدرون بما يمتلكون من غنى روحى على الاستغناء عن «العالم الخارجى»، هؤلاء «لهم نفوس كالفراديس، تشقها الأنهار، وتثيرها الشموس، وتتلألأ فيها الكنوز، فهى عالم من الفتنة والسحر، لا نهاية لبدائعه وأسراره» (ص٨٨). وبمثل هذه الشخصية يؤول الخارج إلى قراءة يمليها ذهنه، خياله، المسكون بالغريب والفاتن، وكذلك بالألم، والبحث الذى لاينى عما هو بعيد وغامض. ولهذا تراه يسبغ على الآخرين هذا القلق،

متسائلاً، كما تساءل وليم وورد زورث من قبل عما إذا كان إيفان يلبس الأشياء أخيلة من عنده (ص١٠٥)، فيضيف محسن، متأملاً ارتجافة المعانى والأشياء، «إن الإيمان لا يصنع» (ص١٠٨)، مدركًا أنه فى لحظة اضطرابه «تحت تأثير التعاليم الحديثة أحس أن إيمانى يضطرب كما تضطرب الوردة فى مهب الريح» (١٠٨).

لكنه، وهو عند عتبة الاستيطان فى ثقافة الآخر، يتملى نفسه، فيرى فى اللقاءات والقراءات والمشاهدات والعروض محفزات ممكنة لبعث ما يكمن فيه، أى إيمانه بحاميته السيدة زينب مثلاً، وبكل ما يحرره من ثقل الواقع الذى يعرض له أندريه وأمثاله على أنه نهاية الأفق والوجود (ص١٠٥). وهكذا يأتى اللقاء بإيفان وما يثيره من شكوك فى فحوى المدنية الحديثة، بمثابة استعادة ممكنة لما ضاع منه، أى الإيمان والحلم والخيال (١١٠)، بينما يحرر تمثال دى موسيه عنده خزين الألم الإنسانى المكبوت. وبمثل هذه اللقاءات يزيح من رأسه ذلك الامتلاء المضطرب الذى يتزعمه (فولتير) و(نيتشه) والذى يتيح له «تحت ضوء هذه الشمس» رؤية الأشياء والحقائق «بوضوح»، لكنه الوضوح العلمى المدقق الذى يقصى «وجوهًا جميلة كانت قد اختفت إلى الأبد» (ص١١٠).

وليس صعبًا أن نتبين التماهى بين هذه التربية ومثيلاتها عند جيل من المثقفين الغربيين فى مطلع القرن التاسع عشر وهم يمرون بمحنة حوار الذهن مع نفسه، وبذلك الوعى -الذاتى الذى لم يجرِ استبعاده بسهولة وبيسر، إلا بخروج من الذهن إلى العالم، أو منه إلى إيمان جديد بديل. ولربما تمثل الحكيم شخصيات كجوته وكارلايل فى مسعاهما للانتقال من الرفض المطلق أو النكران إلى اليقين، ومن لا، إلى نعم، كما يقول كارلايل فى تحرره من ذلك الرضوخ إلى بايرونية النظرة، أو سوداويتها المزرية. وبينما تأتى ذكرى السيدة زينب بمثابة عودة إيمانية. فإن فشل التجربة العاطفية مع سوزى ديبون تعمق لديه ذلك الحس بالخسران، وهو يخرج من «المطعم خروج آدم من الجنة» (ص١٣٨). وبينما كان جوته وكارلايل، يخلصان من مأزق الذهن التجريبى والفلسفات الوضعية عبر استقدام بديل لما هو مستكمل لبعضه فى الحياة الإنسانية وحاجتها الروحانية، كان الحكيم يدرك أمرين: أولهما، لزوم الإفادة من أفكار فولتير

ونيتشه ضد ما هو متخلف. وضيق، ومناوئ لتطلعات الإنسان الحرة. وثانيهما، حاجته أو بديله إلى ومضة ما، تستعيد للأشياء والناس البهاء وعفوية الرؤية والمشاعر، أي ما ينقض هذه الفلسفات. وهكذا، كان استدعاء السيدة زينب محض استعادة لإيمان يكاد يندرس، لولا استعانته، إثر فشل تجربته مع سوزى ديبون، بوسيط نقى، خالٍ مما يسميه بالثياب المبتذلة، أو «النذور والتحف والشموع» (ص١٦٠). إنه يبحث عن الخلاص فى «التحرر» (ص١٦١)، كما يقول، لا «بالمظاهر والمجاملات» (ص١٦٠): وهكذا تجرى الاستعانة بالموسيقى «بقليل من الموسيقى يستطيع أن يعتصم بالسحب، ضد هذا الحب الأرضى الذى وضع أنفه فى الرغام» (ص١٦١). انه بمثل هذا القرار، يشعر ببعض القوة، ولم يعد يخشى شيئًا» (ص١٦١)، وكأنه يستعيد كلمات تويفلز دروخ، شخصية كارلايل الذائعة، وهى تتساءل فى مرحلة المسعى الأول للخلاص من مظاهر الأشياء الضاغطة، ممن أنت خائف؟ لتتحرر بعدئذ من الخوف. وهكذا، تأتى قراءة محسن فى الكتيب المرافق لمقطوعتى فاجنر بارسيفال وسحر يوم الجمعة الحزين والسانفونية التاسعة لبيتهوفن» (ص١٢٦) بمثابة الانعتاق من تبعية الذهن إلى عالم محكوم بالمصلحة، ليتحرر بعدئذ، عبر القراءة والإصغاء والذوبان فى أجواء الموسيقى، من ذلك العبء الحديدى الجاثم فوق صدره، فيتأثر برسالة بيتهوفن إلى أخويه، المدونة فى الكتيب المرافق، ونصيحته لهما فى أن «الفضيلة»، لا «المال» هى «السبيل الحقيقى للسعادة» (ص١٦٧). إنه ليشعر بعدئذ، أنه من خلال الموسيقى والكلمات كان يتحرر مما هو فيه «لكأن عبيراً يعرفه، يهب من طيات هذه الكلمات...» (ص١٦٨). لكن المرجعية -الذاتية التى يحيل إليها البطل الرومانسى لا تأتى بهذا العبير كأنه تحول عاصف. إنه محض نتيجة لإيقاظ قاطع لما كان خامداً فيه منذ لقائه بالمدينة الجديدة، كما يعرض لها أندريه وغيره. «إن هى إلا كلمات صادرة من النبع الذى صدرت منه كلمات أنبياء الشرق» (ص١٦٨). وهكذا كان هو الآخر يعيش نشيد الفرح، ذلك القبس الإلهى، فرح الأنفس التى تعيش فى (الله)!» (ص١٦٩). هذه العودة الإيمانية هى التى يحققها بطل كارلايل أيضًا وهو يصيح، «لاتحب السعادة، فلتحب الله»: فالإيمان المراد حر من أجهزة الدين ومؤسساته، عند كارلايل كما هو عند الحكيم (ص ١٧٢-١٧٣).

ويمثل هذا الرفض لما هو ظاهرى، وطقوسى، بقصد استقدام ما هو جوهرى، غير منظور، تكون فلسفة كارلايل أكثر حضوراً عند الحكيم: فرفضه لكل ما هو خارجى على أنه رداء لا غير، يحيى ما يقوله كارلايل فى هذا الشأن فى كتابه الذائع. كما أن العودة إلى الجذر الذى تجتمع عنده البشر خارج التقسيمات الظاهرية فيها الكثير من فلسفة الإنسانية السائدة فى القرن الثامن عشر فى أوربا، لكن الحكيم يعيد وضعها فى وعاء عربى إسلامى (ص ١٧٢-١٧٣) فيه مسعى واضح للتوسط بين الثقافات، كما يتبين لاحقًا.

٣- وكلما جرى استقدام شخصية فكرية أو أدبية معاصرة، أو من الماضى، تحضر هذه الشخصية بصفتها الإشارية والتركيبية فى آن واحد، فنيتشه الذى يرفض المؤسسة الحاضرة، ومنهجيات التاريخ مثلاً، والمدقق الحاد فى الشؤون الفلسفية والوجودية، يقترن بفولتير فى اللحظة التى يستقدم فيها الحكيم أسلوبهما، بما عليه من فطنة وسخرية وتنقيب قاطع، لمبارحة ما يمليانه عليه بعدئذ من فقر روحانى، وهكذا يريد الخروج من التبعية نحو ذلك الجمال المختفى تحت وطأة شمسهما الحارقة (ص١١٠). وعندما يأتى بأناتول فرانس، ثمة ما يبقيه قائمًا فى ذهنه وأذهان جيله النهضوى: فالمعرفة عند أناتول فرانس هى سلاح ضد التحجر والعسف فى الأديان والميادين الدنيوية. وهو ما يذهب إليه بديل الحكيم: «إن المسئول عن انهيار مملكة السماء هم رجال الدين أنفسهم» (ص١٧٢). كما أن أسلوب فرانس، بيسره ووضوحه وفطنته، هو ما يتوخاه الحكيم. إنه يبقى بديله متعاطفًا أيضًا مع مصير الإنسان، وقارئًا حراً للتاريخ. والأهم من ذلك أن أناتول فرانس يتحول من مشاهد فلسفى للكون إلى آخر شريك فى الحياة العامة، السياسية والاجتماعية، وهو ما يبتدئ بديل الحكيم بالسعى إليه...

إذ إن نمط التحول الشخصى عند أناتول فرانس، من المثقف المتعالى إلى الناشط الإنسانى هو ما يتلقاه الحكيم، ويخصه بالذكر فى عصفور من الشرق: فالعجوز أناتول الذى يراقب سيقان الجميلات مع رفيقه المصرى، دارس الديانات، سرعان ما يكتب فى قضية مصر، مدافعًا عن حريتها، محققًا بذلك نجاح الوفد المصرى المطالب بالاستقلال فى مؤتمر الصلح بفرساى (ص ٨٢-٨٥). و«القصة المسلية»(٨٣) التى

يأتي بها الطالب الأزهرى عن أناتول فرانس ومؤتمر الصلح فى فرساى ليست محض استطراد. فالرواية الشخصية اللصيقة بالسيرة الذاتية تحشد فى داخلها مجموعة من البيانات والأقاصيص والأجناس الدخيلة، كما جاء من قبل، لكنها تبقى أيضًا على تقنيات مستجدة في السرد، لم تكن مخفية على الحكيم الذى عرض لها فى زهرة العمر (ص ٩٠-٩٧): فالذاكرة، والتأملات، والأحلام، كلها تقدم إلى السرد، مستدعاة مرة، وتلقائية مرة أخرى، بينما يسعى الحكيم إلى إبقائها فى أنساق الروى و«دعائمه». كما يحب أن يقول كلما حضرت التركيبة الدرامية فى ذهنه: فتعليم الأمهات للأطفال الفرنسيين كراهية البوش أو الألمان(٣٤) لايروق للحكيم الذى يتساءل، كما تساءل غوته من قبل، «بأى حق تستطيع أم أن تنشىء ولدها على العداوة والبغضاء؟» (ص ٣٥)، فيكون السؤال جسره الموصل إلى «كراهية الإنجليز» التى تربى عليها هو الآخر (ص٣٥)، وهى كراهية تتأسس فى الذات المصرية جراء ممارسات المحتل داخل مصر، وليس لسبب آخر. وبمثل هذا الاستدعاء لاتبدو قصة أناتول فرانس محض «تسلية». وما تسميتها كذلك إلا من قبيل التفريق بين الطالب الأزهرى وبين بديل الحكيم، بين سذاجة الأول وحصافة الآخر: فالقصة ما هى إلا الوجه الخارجى للمسعى الوطنى، والذى تخصه الرواية بالاهتمام: فأبوه القاضى يتعرض لضغوطهم «إما التخلى عن الوظيفة.. وإما التخلى عن ضميرى كقاض... » (ص٣٥)، فيكون الخيار واضحًا ضد «مؤامرة من مؤامرات الإنجليز ضد مدير أحد أقاليم الدلتا» (ص٣٦) الذي كان مؤمنًا من قبل بالسلوك الإنجليزى، مقلداً إياه ما دام هناك فى انجلترا (ص٣٧). أما عندما جئ به، صديقا للإنجليز ومديراً لأحد الأقاليم، فقد فوجئ بإهانة المحتل الذى «لايقر صداقته للمصرى... إن قاموسه لايحوي غير كلمتى (سيد وعبد)... » (ص٣٧). وهكذا يقرر الاستقالة، ومواجهة الإنجليز، ومشاركة الثوار ضد الاحتلال (ص٣٩).

ومن الواضح أن مثل هذا الاستدعاء لكراهية المحتل تحتمه المقارنة ين كراهية الفرنسى للألمانى والمصرى للإنجليزى. كما أن امتداد هذه الكراهية داخل العائلة تجعل بديل الحكيم مواطنًا لايساوم فى مثل هذه الكراهية. لكن الفصل الذى يجريه المدير بين حياة الإنجليزى فى المتروبول، وسلوكه فى المستعمرات هو ما ينتقيه الحكيم، ويبقى

عليه: فالمكان والدافع يتعالقان بشدة، وما يمليه داخل الحاضرة الأوربية غير ما يمليه خارجها المحكوم بالتبعية والهيمنة. وحتى عندما تجرى الاستعانة بالأحلام لتمهيد استعادة ذكرى ماضيه للمحتل، ثمة انتقاء حذر يجريه الحكيم، ما بين كراهية المحتل، وما بين الجندى إنسانًا: نهاهو منظر الدم فى الحلم يقوده إلى شىء آخر، «أيام الثورة... ثورة ١٩١٩»، ولم يكن «قد أكمل بعد عامه العشرين» (ص٢٢)، بينما شارك «أثناء الثورة» فى «تأليف الأغانى الوطنية التى كان يلحنها هو بنفسه» (ص٢٢)، «لا يحمل سلاحًا غير سلاح الحماس» (ص٢٢). لكنه لم ينس قط مشهد مقتل جندى بريطانى على أيدى الثوار (ص٢٢). يقول بصدد ذلك «لقد رأى يومًا منظراً من قريب بقى أثره مدى الحياة» (ص٢٢)، ثم يضيف فى مكان آخر «إن منظر الجندى الشاب المضرج بدمائه لم يترك مخيلته، لقد نسى أنه عدوه... عدو وطنه... إن لم يعد يذكر إلا ذلك المنظر المحزن... ذلك الموت الفظيع» (ص٢٣). إن انتقائية البديل واضحة، فهو مع الإنسان أينما كان، وتحت أى جلد ومسمى، لكنه ضد الاحتلال: ويمثل هذا التسلل الحذر تمضى السيرة فى رسم تصورات محسن إزاء الأحداث والقضايا والأفكار والناس.

ويصعب أن نفهم التوسع والاستطراد الممل فى بعض الحالات لدى الحكيم فى عصفور من الشرق بدون المرور على قراءاته التى تتسلل إلى سيرته المقطعية المذكورة: فالحكيم فى رسائله إلى أندريه التى تعود إلى تلك المرحلة كان يستعيد ما يعرفانه سوياً، باستثناء الأدب العربى الذى أخذ الحكيم بقراءته حديثًا (زهرة العمر، ص١٥٢)، ولهذا يصر على البناء المحكم باستمرار، فـ«الفن عندى بنيان جميل» (ص٩١). كما يقول فى رسالة تالية، لكنه يثنى على فن الرواية الروسية. ويشيد بالجهد الإنجليزى فى رواية المغامرة والانتقاد، كما يتوقف كثيراً عند روايات تيار الوعى، والتى لاتمل حتى من حشد القصائد الشكسبيرية، والأفكار السياسية والاقتصادية، وكأن الرواية لا هم لها غير «إيراد الحقيقة بوساطة سجل» (ص٩١). لكنه فى عصفور من الشرق لا يمل هو الآخر من إيراد أصداء مقالات الأومانيتية (ص٤٥)، وآراء أفلاطون فى الجمهورية (ص٢٧)، وكذلك مقتطفات شعرية من عدد من الشعراء كحافظ الشيرازى والخيام والشعراء اليابانيين. كما أنه يأتى بهوامش الدفاتر المصاحبة للعروض الموسيقية، ماراً

برسائل بيتهوفن إلى أخويه، ومستعينًا بالروسى المتمرد إيڤان في نقد الكتب الذائعة حينذاك، كرأس المال. والكتب الفاشية فى السياسة والفكر، وناقلاً عن الجاحظ، ومستعينًا بالقصص الهندى للتعريض بما تمثله سوزى لديه من موقف أوربى فى قضايا العاطفة والعلاقة والمصلحة، ومتوقفًا عند السياح الأمريكيين، وناقلاً انزعاجات العمال الفرنسيين من حضورهم المرّفه إلى باريس. ولم ينس الحكيم تأكيد إيمانه بما هو أصلى. كالزهد الإسلامى، طارداً المؤسسات الدينية ورجالها، ومتباعداً جزئيًا عن إيڤان فى نقد الأخير المطلق للمادية الأوربية، عارضًا لإمكانية الخلاص من وطأة التطرف المادى بقصد الإفادة من الحضارة بدون نقل أجوف معاد لمناهل أخرى يطريها باستمرار فى ما بعده شرقا (ص١٥٨): ولم يكن التمدد السردى محض استطرادات، علي الرغم من أن الروى كبنيان جميل يطمح إليه الكاتب لم يتحقق إلا عندما يمسك السارد بتكوينات تعاقبية، كبدء العلاقة بسوزى ديبون، ثم المتابعة، والمرافقة، والفشل، أو كتلك التى تخص الثائر الروسى إيڤان: من عمل، ومرض وموت: فالاستطرادات المختلفة تستدعيها الحاجة الروحية لبطل السيرة المقطعية مرة، وإعلاءاته الرومانسية للفن والثقافة مرة أخرى.

وهكذا يهجر مسكنه حيث تعيش ديبون، ويقرأ لشاعر يابانى «إنما يبنى الشاعر سعادته على الرمال/ ويسطر أشعاره فوق ماء الجدول الجارى!» (ص١٥٧)، فيتماهى مع الشاعر، ناثراً أفكاره، ليبحث عن بديل، يجده فى التعالى، أو ما يسميه «الارتفاع» (١٥٨)، و«كأنه يبتعد عن هذه الأرض ليعود إلى السماء، إلى سمائه التى كان قد هبط منها!!..» (ص١٥٨) فيكون الزهد والغذاء الحقير لذته وبسمته الراضية، متذكراً حياته الماضية، «يوم كان يقتات بالفول النابت» بجوار ضريح السيدة زينب (ص١٥٩)، حيث الصفاء الروحى الذى لايعكره «غير حارس المسجد، ذلك الشيخ المتأنق، فى عباءته الثمينة، وشعره المخضب بالحناء، وعيونه النحيلة، ينظر بها إلى صندوق «النذور بين يديه» علاوة على «سجاجيد المسجد الغالية وثرياته الكبيرة»(١٥٩).

لكن الذكرى، أو نبع الضوء كما يسميه وليم وورد زورث فى مواجهة ثقل العادة والحياة والزمن، لابد أن تستند إلى ما هو خارجى، يحفزها ويثير هذا الاستدعاء.

وهكذا تجئ موسيقى بيتهوفن، وكلماته أيضًا، بعد ما كان بديل الحكيم معداً «للمثول بين يدى هذا القلب العظيم، كى يسمع منه، ويفهم عنه» (ص١٦٤)، ليجد فى النتيجة أن كلمات بيتهوفن وموسيقاه، تأتيه بعبير من الإيمان والثقة والتفانى، «عبيراً يعرفه، يهبط من طيات هذه الكلمات... إن هى إلا كلمات صادرة من النبع الذى صدرت منه كلمات أنبياء الشرق» (ص١٦٨). ولكن، ينبغى أن نتوقف مليًا عند هذه العودة الإيمانية: فهى المضاد الروحى للفشل والخيبة، لا يكايدها غير المجاز الطاغى الذى يتكرر لديه، أى خروج آدم من الجنة (ص١٣٨)، مطروداً «من حظيرة (الإيمان)، فتشرد بعد ذلك (بقلبه) لا يدرى أين يسكنه» (ص١٤٨).

ولا يمكن أن تكون هذه الخيبة محض محاكاة لتقاليد السيرة الذاتية المبطنة فى مطلع القرن التاسع عشر التى نضجت مع أزهار الفردانية، فبلومين عند كارلايل فى سارتر رزارتس هى سوزى المحتملة فى غير باريس، تنتمى إلى حلم الحكيم، ومملكة السماء أكثر من واقع الحياة الفرنسية في القرن العشرين. وبكلمة أخرى، فإن ما يبدو تناقضًا عند الحكيم بين هذا الخروج وبين دعواه الإيمانية المتكررة فى أكثر من مكان (ص٩٢) قبل الخيبة وبعدها، يتبدد كلما عرفنا أن ما يأتينا عن بديله هو السائد فى الروى، فلم نسمع عما يعنيه الحب عند سوزى إلا قليلاً، بينما تتكرر تصريحات محسن عما يعده متعاليًا يأنف من النزول إلى الأرض. والحب عنده بعد ذلك ضرب من الإيمان، يتداخل بتلك المشاعر الدفينة التى تعيده إلى السيدة زينب، وتدعوه إلى معارضة رأس المال، موافقًا إيفان بحذر وهو يقول، إن كارل ماركس «ألقى (قنبلة المادية والبغضاء واللهفة والعجلة بين الناس) يوم أفهم الناس أن ليس هناك غير (الأرض) يوم أخرج (السماء) من الحساب» (ص٩١)، بينما كان «أنبياء الشرق» قد «ألقوا زهرة (الصبر) والأمل فى النفوس»، مستنتجًا «إن الإنسان لايحيا من أجل الخبز، كما أنه لايعيش من أجل الخبز وحده» (ص٩٢). ويمكن أن يبدو بديل الحكيم فى الرواية الشخصية مؤيداً فحسب، لكن إشاراته التالية، وعودته الإيمانية بعد الانقلاب الموسيقى فى نفسه تضع هذه الآراء فى أمثولات أساس تشكل مرجعيات إحالية قلما يتم الخروج عليها أو الانشقاق عنها:

- فهو مع الإيمان لا المسميات وحدودها، كما يتبين عند مشهد التشييع فى مطلع الرواية الشخصية.

- وهو مع آلام الناس بعامة، كما يتأكد تعاطفه مع العمال ممثلين بوالد أندريه.

- وهو يحيل إلى السيدة زينب، ابتداء واختتامًا، معنفًا نفسه جراء نسيانها، ومعللاً الإخفاق والفشل على أنه نتيجة هذا التناسى (الرواية، ص١١٠).

- إنه مع الحب كعاطفة متسامية كالإيمان.

- إنه يرى «العبقرية الشرقية» فى نبع إيمانى متجاوز للمؤسسات وطقوسها النفعية.

ويمكن أن تكون تجربة الإخفاق فى الحب حافزاً للبحث عن بدائل أخرى للصفاء، لكنها، كما يتبدى، تأكيد لأمثولات قائمة فى ذهن كاتب السيرة المقطعية بشأن تسام ما للعواطف، يؤول الانحراف عنه إلى الفشل لسبب أو لآخر (الرواية، ص١٢٦)، بينما يعد المضى نحوه، كلما أسعفته الذكريات القديمة والموسيقى، صعوداً وارتقاء: فالتمادى فى المادى انحدار، والتعالى زهداً وصفاءً هو ارتقاء وارتفاع. وبموجب هذا التوزيع، لابد للرواية أن تنتهى بانتقاد الشرق -المزيف، ذلك المنساق وراء «عجلة إبليس» (ص١٩٤) أى الصناعة الأوروبية، والهاجر لأبطاله من على شاكلة «غاندى» (ص١٩٥)، كما لابد لها من نقد المادية المتطرفة لدى الغرب، لإعلاء منتقيات أخرى كالحضارة وبيتهوفن (ص١٩٤) وكل ما يحقق الامتزاج بين الثقافة والطهرانية التى تقترن فى ذهنه بنبع صاف بعيد: وعندما نقرأ هذه الخلاصات فى ضوء رسائله المتبادلة مع أندريه، ندرك أن هذا التوزيع ينقسم إلى «آراء كثيرة تخص العرب وأوروبا: فلدى العرب ما يمكن إعادة خلقه، كما يفعل الأوروبيون مع تراثهم (زهرة العمر ص٨٧، ١٦٦). ولديهم ماي مكن الخلاص منه كعقل مغولى منغلق على نفسه (ص٢٠٠). بينما تحتاج أوروبا أن ترى نفسها فى مرآة الشرق. وهو نفسه قد يكون أنموذجًا لهذا التحاور، لأنه أخذ من أندريه شيئًا من الواقعية وأعطاه شيئًا من لمسته الشرقية (زهرة العمر ٧٧-٧٨). كما يقول فى رسائله، لكن ما تعرض له الرسائل يستكمل نصًا لم يزل ينفتح على ما لم ينغلق مع (إيڤان): فـ «عصفور من الشرق» تصل خاتمتها وإيڤان ينهى رحلته الدنيوية تاركًا القارئ مع بديل الحكيم بانتظار المزيد.

والرواية الشخصية بعدئذ لا تظهر إلى الوجود إلا على أساس ما يمكن أن تقدمه وتعطيه بصفتها تكثيفًا لمرحلة ما فى حياة صاحبها الذى يؤمن بأهمية ما لديه، ساعيًا

إلى تأكيد شرعية حضوره بين الناس من خلال السيرة المبطنة، أو الشخصية، بصفتها وساطة ثقافية تمتلك مبررات التحاور الأوسع مع الذات. فالذات -وعلى الرغم من مركزيتها- ترى نفسها أوسع من الحدود الشخصية، متمددة بين ضفاف التعارف والتحاور بين الثقافات، لا كما يعرض هو وبديله لهذا الأمر فحسب، وإنما كما يعرض له إيفان، ذلك الإنسان الحى، الذى ينتمى إلى الحضارة الغربية، ويلم بالأفكار الأساسية الشائعة هناك، والأهم من ذلك أن إيفان، الثائر الوحيد والمثقف المطلع، والمنتصر لـ«الشرق» باستمرار، لا مصلحة له فى هذا الطرف أو ذاك. إنه مهاجر نحو مملكة السماء.

وشأن الوساطة، ثمة انتقاءات وخيارات على حساب أخرى تبقى صاحب الرواية الشخصية أو السيرة المبطنة هجينًا ثقافيًا يتحاشى التقاطع الكلى حتى عندما يتحرك بين ثنائيات وكليات معلنة. إن السيرة المقطعية ما هى إلا وساطة لم تستكمل دورها كله بعد.

الهوامش:

١ - الحكيم، توفيق. عصفور من الشرق. القاهرة، مكتبة الآداب. ط٣٦، ١٩٨٨.

٢ - الحكيم، توفيق. زهرة العمر. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٤٣، ط ١٩٧٧.

٣ - ماى، جورج. السيرة الذاتية. تعريب محمد القاضى وعبد الله صوله. قرطاج: بيت الحكمة، ١٩٩٢.

٤ - تيمور، محمود. اتجاهات الأدب العربى فى السنين المائة الأخيرة. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٧٠.

عودة الروح.. آمال عظام

محمد شاهين

هذه الرواية مزيج من عناصر مختلفة استطاع توفيق الحكيم بموهبته الفنية أن يجانس بينها قدر المستطاع.

العنصر الأول- طموحه الفني، الذى وضع نصب عينيه تقديم هذا الجنس الأدبى فى الأدب العربى، حيث كتب توفيق الحكيم عودة الروح وكأنه يقول لنفسه: لماذا لا يكون لنا رواية فى أدبنا، وتراثنا، وحضارتنا؟ ليكون لأدبنا مكانة بين الآداب العالمية، وربما يكون هذا الدافع هو الذى قامت عليه عودة الروح، بادئ ذى بدء.

العنصر الثانى- تعلق توفيق الحكيم بالمسرحية، وهى حبّه الأول، وباكورة نشاطه الأدبى، وقصته مع مسرح عكاشة فى محاولاته الأولى، واستمر هذا الحب ينمو، إلى أن ازدهر، وظل يشغله طيلة حياته، وكان لابد من هذا الانشغال بالمسرحية أن يؤثر تأثيراً مباشراً على مشروع كتابة الرواية.

وهكذا خضعت عودة الروح إلى ذهنية المسرحية التى سيطرت عليه فى جميع كتاباته، وحدّت من انطلاقها فى عالم الرواية الرحب.

أما العنصر الثالث- فيتعلّق باطلاع توفيق الحكيم الواسع على الأدب الغربى من فرنسى، وإنجليزى، خصوصاً فى حقلى الرواية والمسرحية، ومن الصعب حصر الذين أثروا عليه من الأدباء الغربيين، ولكنى أعتقد أن تأثير ديكنز عليه كان أكثر من غيره أمثال جويس وبلزاك.

كيف نقرأ عودة الروح فى خضم هذه التأثيرات؟ لعل أهم ما يدفعنا لقراءة هذه

الرواية، حتى بعد أن حققت كل هذه الشهرة فى الأدب العالمى، هى قيمتها الريادية، فالعمل الريادى يظل محتفظا بقيمته على مر الزمن؛ لأنه يحتفظ بحقه فى الظهور فى فترة زمنية معينة لا تشهد منافسات تجعله يقارن معها ليقف دونها، أو حتى على صعيد مماثل لها، فمن منا لا يعجب بالحكيم عندما يتذكر أنه كتب رواية فى زمن شحت فيه المحاولات المماثلة فى العربية لتأخذ بيده أو لتشجعه على الأقل على كتابة هذا الجنس الأدبى؟ ومن منَّا يستطيع أن ينكر على الحكيم مبادرته هذه عندما يعلم مقدار ما يمكن أن يكون للأنموذج من تأثير على الخَلَف خصوصًا عندما لا يتوفر لدى الخلف إلا القليل فى جعبة السلف فى هذا الميدان؛ نقرأ عودة الروح إذن ليس على أنها فى مصاف الروايات العالمية مثل روايات ديكنز أو دوستوفسكى الذى يذكره محسن فى سياق الرواية، بل لأنها عمل ريادى كان لابد من كاتب شجاع مثل توفيق الحكيم أن يقوم به ليؤسس منه أنموذجًا فى هذا الجنس الأدبى الذى لابد أن يلحق الكتاب العرب به بعد أن قطع شوطًا طويلاً فى الغرب من خلال إنجازات ما زالت حية فى الأذهان.

ما الذى جعل الحكيم يقدم على هذه التجربة؟ بل وكيف أقدم عليها؟ الإجابة على هذا السؤال فى رأيى ينورنا بوضع الرواية عند قراءتها بل ويجعلنا نضع هذه الرواية فى منظور لا يتقيد نقديا- على الأقل- بمنظور التقنية الفنية التى يجب توفرها فى الرواية من أجل أن ينسحب عليها تعريف الرواية الذى يتطلب إدخالها عادة بطريقة أو أخرى فى منظومة الرواية العالمية.

عندما أتيحت الفرصة للحكيم لتشرب حضارة الغرب، أيقن أنه لابد من أن يدخل هذا الجنس الأدبى الذى يعرف بالرواية إلى أدبنا العربى؟ لما له من أهمية كبرى فى الأدب عامة، ومن الواضح أن اطلاع الحكيم على الرواية الغربية، أيقظ فيه نوعًا من الغيرة الثقافية، إن صح التعبير، وجعله يؤمن أنه لابد من أن يكون فى العربية رواية بالمعنى العالمى للرواية، إذ لا يمكن للدراسات الفقهية التى تسود العربية مهما بلغت فى التفوق أن تعوض عن هذا الجنس الأدبى المميز، وحتى التفوق فى الإنتاج الشعرى لا يغنى عن الرواية التى أصبحت منذ ازدهارها فى أوروبا وذلك فى منتصف القرن التاسع عشر جنساً مميزاً يعبّر عن حضارة أمة وثقافتها.

كتب توفيق الحكيم هذه الرواية وفى ذهنه العديد من الروايات العالمية التى واظب على قراءتها عندما كان طالبا فى فرنسا، ومن المعروف أن عقد العشرينات من هذا القرن كان من أخصب العقود فى الأدب الأوروبى، إذ كانت فترة تلت حربًا عالمية انقضت وتمنى الكتاب والفنانون بعدها ألا تتكرر المأساة، وما عليهم إلا الانصراف إلى داخل أسوار الفرد واستقصاء أسراره الداخلية والكشف عن مكنون النفس البشرية بعيداً عن ظروف الحرب الخارجية وويلاتها التى ألحقت الضرر بالملايين، وكانت فترة العشرينيات مقارنة بما قبلها وما بعدها فترة استرخاء، وتنفس الصعداء، ولسبب أو لآخر، ازدهر الأدب فى هذه الفترة بشكل لا مثيل له فى تاريخ الأدب الغربى، فهذا هو بروست مثلا الذى قرأه توفيق الحكيم من جملة ما قرأ يكتب تحفته الروائية أشياء للذاكرة (things to Remember) التى تتكون من أحد عشر مجلّداً، وهذا جويس أيضا يقدم لنا ملحمة القرن العشرين الروائية، وقد كتبت ڤرچينيا وولف أهم أعمالها الروائية فى العشرينات. وهكذا كانت حقبة العشرينات زمنًا أبدع فيه الكثير من الروائيين الأوروبيين.

كان توفيق الحكيم عندما شرع فى كتابة عودة الروح عام ١٩٢٧ محظوظًا بالاطلاع على ازدهار فن الرواية فى باريس التى كانت تتبوأ مكان الصدارة فى الثقافة بين العواصم الأوروبية، ولكن السؤال الذى يبرز هنا، هو إلى أى مدى يمكن للاتصال الحضارى هذا أن يترك بصماته على الكاتب؟ هل تستطيع الموهبة الفردية التى تمتع بها توفيق الحكيم أن تؤتى ثمارها من خلال هذا الاتصال بالفن الروائى الغربى الذى كان يقطع الشوط الأكبر فى هذا الميدان بعد أن أنجز الكثير فيه سابقًا وبخاصة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر؟

وليس من قبيل التعميم أن نقول: إنّ الموهبة الفنية أكثر ما تحتاج عندما تنطلق فى مجال الإبداع الروائى إلى خلفية محلية، وتظل الخلفية الحضارية العالمية رافداً ومعينًا لموهبة الروائى الفردية ومحليتها، فعلى سبيل المثال: عندما عمل ديكنز الرواية، كان تأثير دوستوفسكى عليه وكذلك عدد آخر من الروائيين الروس واضحًا، لكنه صاغ فنه الروائى من محلية إنجليزية سواء ما اتصل بها من واقع، أو فن سابق فى الرواية الإنجليزية، وينسحب هذا على العديد من مشاهير الروائيين، وفى حالة

توفيق الحكيم، فقد كان لسيطرة الفقه والبلاغة والمقالة ولغتها على المشهد الأدبى تأثيراً سلبيًا إذ إنّه لا يمكن أن يساعد الحكيم فى شيء نحو الانطلاق بالرواية!

إن الرواية -أى رواية- تحتاج باديُ ذى بدء إلى لغة روائية لها مميزات تختلف عن لغة النثر الفنى أو العادى سواء ما اتصل منها بالوصف أو الحوار؛ فاللغة الروائية هى العمود الفقرى الذى تقوم عليه الشخصية وتنهض من سباتها على يد الراوى، يقول وتجشتاب: إنّ حدود عالمه هى حدود لغته.

كتب توفيق الحكيم عودة الروح وهو لا يجد مرتكزاً محليًا يرتكز عليه، وقبل البحث فى التفاصيل، أود أن أقول: إنّ توفيق الحكيم لم يجد بُداً من الارتكاز على مصرية مصر فى الفرعونية واللغة العامية كبقايا خلفية محلية لا مناص من البحث عنها والتشبث بأهدابها ، فعندما كتب ديكنز الآمال العظام وقبلها ديڤد كوبرفيلد كانت اللغة الروائية جاهزة بالنسبة له، وأكثر من ذلك، فقد كانت الرواية كجنس أدبى معترف بها ، وعلى الرغم من أن رواد القرن الثامن عشر أمثال ڤيلدنجز وريتشارد سن لم يكتبا رواية بالمعنى المتعارف عليه للرواية، إلا أن أعمالهما الروائية أشاعت الثقة فى روائيي القرن التاسع عشر أمثال ديكنز، أليست هذه العجالة تبريراً لصعوبة الموقف الذى كان يواجهه توفيق الحكيم؟

إن الركيزة الأساسية التى اتخذها توفيق الحكيم منطلقًا له فى عودة الروح هى المسرحية وتقنيتها ، إذ إنه كتب الرواية وفى ذهنه المسرحية وليس العكس، وأعتقد أن تفوق توفيق الحكيم فى المسرحية كان عاملاً مشجعًا على كتابة الرواية، وكان يدرك مدى أهمية الرواية كجنس أدبى، وضرورة تقديمها فى الأدب العربى، وفى الوقت ذاته كان مسلحاً بتقنية المسرحية، ولا ريب فى ذلك فالرواية جنس أدبى منفتح على مختلف التقنيات فى الأجناس الأدبية الأخرى، ونحن نعلم مثلاً أن الروائى الإنجليزى جوزيف أندروز الذى يعتبر الرائد الأول فى الرواية الإنجليزية كتب روايته تحت عنوان "ملهاة" بصورة ملحمة تكتب بالنثر، أى أنه استعار الملحمة كجنس أدبى يكتب من خلاله رواية، وذلك بسبب غياب الرواية كجنس أدبى عن الأدب الإنجليزى آنذاك، وفى توفر الملحمة كجنس أدبى رأى ڤيلدنجز الاستعانة به كأقرب تقنية يمكن التشبث بها

لإخراج الرواية إلى حيز الوجود، وهكذا فعل توفيق الحكيم عندما لم يجد أمامه من سبيل إلا أن تنال عودة الروح من تقنية مسرحية ما تستطيع أن تناله.

أقصر طريق روائى عثر عليها توفيق الحكيم لهذا الغرض هى تقنية المسرحية الكلاسيكية الحديثة وهو ما يعرف بين كتاب فرنسا وإنجلترا Neo- classicism والذى يرتكز على الثالوث المكون من وحدة الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة المكان وأنموذجه بالإنجليزية مسرحية درايدن فى القرن الثامن عشر وعنوانها كل شىء فى سبيل الحب All for Love تلك المسرحية التى أعادت إلى الأذهان مسرحية شكسبير انطونيو وكليوبترا، فبدلاً من التشعبات والتفاصيل التى استخدمها شكسبير فى إخراج المسرحية قدم لنا درايدن عملاق المسرحية الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر مسرحية شكسبير بوحدة ثالوثية تتكون من وحدة الحدث وهو الحب بين أنطونيو وكليوبترا بدلاً من الحوادث الأخرى الكثيرة، ووحدة المكان الإسكندرية بدلاً من روما والإسكندرية، ووحدة الزمان وهو الوقت الذى وصل الغرام فيه بين كليوبترا وأنطونيو قمته، فى آخر أيامه.

هذا ما فعله توفيق الحكيم، حيث آثر أن يختار لروايته وحدة للحدث وهى التنافس على حب سنيته بين محسن ومصطفى مثل التنافس على حب كليوباترا بين أنطونيو وقيصر، واختيار مقهى العم شحاته وبيت الدكتور حلمى كوحدة للمكان فى الرواية مثل اختيار الإسكندرية، ووحدة للزمن وهى ثورة ١٩١٩ على الرغم من أن هذه الوحدة الزمنية لم تبرز إلا فى الفصل الأخير من الرواية والتى هى أشبه فى المسرحية الإغريقية بما يعرف باللاتينية Ex deus machina، أو بالفرنسية tour de force.

وإضافة إلى ثلاثية الوحدة هذه، فقد كتبت الرواية بتقنية المسرحية الكلاسيكية المعروفة وكأن الرواية أعدت لتمثل على المسرح، فعندما يظهر محسن على مسرح الحدث يختفى الجميع تقريبا ليأخذ دوره الرئيسى فى الرواية، وعندما يغيب محسن عن خشبة المسرح ويسافر إلى دمنهور لمدة أسبوع فى زيارة إلى والديه، يظهر مصطفى على المسرح، مما يؤدى إلى ضرورة ظهور زنوبة التى تعقّد الحدث بالطريقة الكلاسيكية، وهى سوء الفهم، ويحصل ما يحصل من تعقيد للحدث فى غياب محسن، وعندما يرجع

محسن وقد تعقدت الأمور فى غيابه، ينشط دور مصطفى الذى يظهر على مسرح الأحداث على حساب دور محسن الذى يتقزم نتيجة لذلك، وينشط دور زنوبة أيضًا ليزيد الحدث تعقيداً ودور محسن تقزما خصوصًا عندما يلحق مصطفى سنية إلى عيادة الأسنان ويسلمها رسالة يعرض فيها رغبته فى الزواج منها.

باختصار كل ما يحدث فى الرواية من حدث هو مسرحى فى ظاهره وباطنه ولا تحتاج الرواية إلى جهد كبير لتحويلها إلى مسرحية، بل لو تحولت إلى مسرحية فربما تكون عملاً مسرحيًا ناجحًا.

ومهما يقال حول الخلفية المسرحية لعودة الروح، وأنّها تستعير فى بنائها من المسرحية أكثر مما تستعيره من أى جنس أدبى، ومسرحة الحدث فيها، فإن هذا لن يدعنا ننسى أن توفيق الحكيم كتب هذا العمل وفى حسابه أن يكون عملاً روائيًا، ولابد عند النظر إليه أن نتفحص خصائصه الروائية مهما اختلطت بالعناصر المسرحية التى لابد أنها كانت فى العقل الباطنى للكاتب آنذاك.

***

من الإشارات التى تنير الطريق إلى عودة الروح عند قراءتها رسالة كتبها الدكتور على مصطفى مشرفة إلى توفيق الحكيم فى ١٩ فبراير عام ١٩٣٤ وهذا نصها:

«عزيزى الأستاذ توفيق الحكيم:

أذكر أننى عقب عودتى من إنجلترا أول مرة- بعد غيبة نحو ست سنين عن مصر- كنت أتحدث إلى سيدة إنجليزية فدار الحديث حول تشارلز ديكنز وما لهذا المؤلف العظيم من المقدرة على تخليد شخصيات الطبقات المتوسطة فى عصره، قالت ألا يوجد بينكم كاتب يصور الحياة المصرية، ويبرز ما فيها من الشخصيات التى تمثل الشعب المصرى فى عصرنا الحالى على نحو ما فعله ديكنز فى عصر الملكة فكتوريا؟ قلت: أخشى يا سيدتى أننا فقراء من هذه الناحية، ولكن لعل المؤلف الذى تطلبينه قد ولد أو لعله يوشك أن يولد، قالت: إن على مؤلفك المنتظر أن يسارع وإلا انقرض أشخاص

رواياته كلهم أو جلهم قبل أن يدركهم بقلمه، قلت: لندع السماء معًا أن تظهره بأعجوبة، وبالأمس وأنا أقرأ كتاب «عودة الروح» عاودتنى ذكرى هذا الحديث - وقد مضى عليه ما يقرب من عشر سنين - فساءلت نفسى جدياً هل استجيب الدعاء؟ هل صار سليم وصارت زنوبة وصار مبروك شخصيات قومية خالدة مثل مكوبر ومستر أرس، سام فلر؟ شىء واحد يستطيع أن يجيب على السؤال بصفة قاطعة: هو الزمن، أما أنا فأكتفى بأن أثير السؤال..[٢]».

والسؤال الذى يبرز عند قراءة الرسالة أو عند قراءة الرواية والرسالة معًا، هو ما إذا كان ديكنز فى ذهن توفيق الحكيم عندما كانت عودة الروح فى طور التكوين.

يبدو أن توفيق الحكيم كان قد وعى بديكنز وأنموذج الترجمة (السيرة) الذاتية التى كتب بها ديكنز، وفى معرض الحديث عن هذا الموضوع، وجَّه فؤاد دوارة سؤالاً إلى توفيق الحكيم حول إمكانية اعتباره عودة الروح وعصفور من الشرق وبعض كتاباته الأخري تراجم ذاتية، أجاب توفيق الحكيم: «الواقع أن سؤالك هذا مشكلة أدبية قديمة، فحيثما يوجد أدب تصويرى للعواطف والمشاعر؛ يصبح من الصعب أن تفصل ما هو ترجمة ذاتية عما هو عمل فنى موضوعى خارج عن ذات الفنان؛ فمثلا إلى أى مدى يمكن أن تسمى بعض روايات دستويفسكى تراجم ذاتية، مثل «المقامر» و«رسائل من بيت الموتى» وغيرهما مما نعرف تمامًا مطابقة بعض وقائعها لوقائع حياة المؤلف؟.. وهناك أمثلة كثيرة لذلك: (ديكنز) مثلاً وما نعرفه عن طفولته، ثم ما ظهر فى رواياته متصلاً بهذه الوقائع..

الواقع أن القصاص أو صاحب العمل الفنى الذى يصور فيه جانباً من حياة الناس والأشخاص لا يعطينا ترجمة ذاتية حقيقية، حتى وإن تطابقت الوقائع والشخصيات والطباع مع ما نعرفه عنه وعمن حوله، وهو فى نفس الوقت لا يعطينا عملاً منفصلاً عن ذاته تمامًا، بل يقدم عجينة أو طبخة تمتزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيلة مع مشاعر صادقة ومفترضة، وكل هذا يقلب تقليبًا جيداً يمزج مزجًا بارعًا ليصب فى قالب نسميه القصة أو الرواية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية.

ولذلك، لا أستطيع أن أسمى أى عمل فنى ترجمة ذاتية إلا إذا كان مكتوبا بهذه النية ولهذا الغرض بالضبط، أى أن يقول لنا المؤلف هذه هى مذكراتى، أو هذه هى

حياتى، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر لحياته، أما إذا صب هذه الحياة فى قالب روائى أو فنى أيًا كان، فإنه فى الحال يصبح عملاً فنيًا لا ينبغى لنا بأية حال من الأحوال أن نسميه ترجمة ذاتية، وإن كان للناقد أحيانًا أن يستشف من هذا العمل الفنى بعض القرائن التى تعينه على رسم صورة ذاتية للمؤلف أو عصره، ولكن على أن يكون مجرد قرائن من اجتهاد الناقد أو الدارس وتحت مسئوليته الشخصية، وليس له بأى حال من الأحوال أن يستند إلى هذا العمل الفنى باعتباره ترجمة ذاتية للمؤلف، لأنه متى دخلت يد الفن والصياغة الفنية فى عمل من الأعمال لم يعد بوسعنا أن نفرز أو نميز بين ما هو حقيقى وما هو متخيل، فالفن هو الفن والترجمة الذاتية هى الترجمة الذاتية»(٣).

وعلى الرغم من كل ما بين ديكنز وتوفيق الحكيم من اختلاف بيِّن فى مدى الرؤية الروائية إلا أن المتوازيات بين عودة الروح ورواية مثل الآمال العظام لديكنز تدعو إلى عقد نوع من المقارنة تجعلنا نرى شيئًا مما لتوفيق الحكيم، وما عليه فى ميدان الرواية من خلال مقارنة بينة، وبين أحد عمالقة الرواية مثل ديكنز.

أولاً- صورة الفلاح، أو ابن الريف، وهى الصورة المحورية فى الروايتين. "پپ" بطل الآمال العظام مثل محسن ابن الريف، وأصله هذا هو الذى يشكل الصراع فى الرواية من أولها إلى آخرها، كادت الأقدار تحتم على "پپ" أن يعيش حياته كلها فى الريف بجانب" جو" صاحب المَحْددة وزوج أخته، وهو الريفى الصادق الذى لا تتغير صورته المشرقة والتى تتسم بالطيبة والصدق، وكأنه أنموذج رائع أبدعه ديكنز ليكون الصورة المثالية للريفى، كان من المفروض أن يبدأ "پپ" حياته متدربا على الحدادة على يدى "جو" وهو ما يسمى بالإنجليزية apprentice ليصبح بعد ذلك معلمًا فى أمور الحداد ة، لكن خيال "پپ" يرفض الحياة المملة والرتيبة التى يتميز بها سير الحياة فى الريف، ويجد هوى فى نفسه على التمرد منذ الفرصة الأولى عندما يلتقى باستيلا الفتاة التى كانت تكبره بقليل، يقع محسن فى غرام سنية مثلما يقع "پپ" فى غرام "استيلا". يذهب محسن إلى بيت سنية على سبيل اللهو والتسلية، مثل ما يذهب پپ إلى بيت "استيلا"، تباعد الظروف بين العشيقين فى رواية ديكنز مثلما تباعد الظروف بين محسن وسنيته، وذلك ليلتهب شعور العاشق ويصبح درسًا فى العشق من جانب واحد، وفى النهاية يحظى درمل باستيلا مثل ما يحظى مصطفى بسنية لا لسبب إلا

لأن العشيقة فى الروايتين تريد ذلك، يعود مصطفى إلى رشده (وهنا تبادل فى الدور بين محسن ومصطفى)، ويذهب إلى المحلة الكبرى ليعمل فى محل والده وينقذه من الضياع إلى الأبد، مثل ما يذهب پپ إلى مصر ليبدأ العمل الجاد ويكسب عيشه بعرق الجبين ويرجع بعد عدة أعوام وقد أصبح جنتلمانًا حقيقيًا من خلال كسب العيش الكريم بدلاً من اعتماده على أموال غيره مدة من الزمن أثناء إقامته فى لندن بعد أن هجر الريف وآثر عيش المدينة أملاً فى الظهور أمام استيلا بمظهر ابن المدينة، فى النهاية يعود محسن إلى رشده، مثل ما يحصل مع پپ وتعود الروح التى تخليا عنها رَدَحًا من الزمن إلى صاحبها ليشق طريقه من جديد بروح استعادها من جديد(٤).

لكن عودة الروح تحتفظ بمحلية تطغى على كل أثر آخر، فمهما تقاربت المتوازيات تظل رواية توفيق الحكيم مصرية فى صميمها، وإن كان توفيق الحكيم قد اختار هذا الجنس الأدبى من السيرة الذاتية الأدبية لروايته؛ فلأنه جنس أدبى أغرى العديد من كتاب الرواية من قبله. ومن الواضح أن المحلية المصرية فى النهاية هى التى تتحكم فى روح الرواية.

وهنالك ما يبرر الاختلاف بين الروايتين لأنهما نتاج حضارتين مختلفتين، لابد وأن توفيق الحكيم كان على وعى بعمق هذا الاختلاف، وكان حكيمًا فى اختيار الواقع المحلى كمنطلق رئيسى لمبادرته هذه، فالهوة السحيقة التى تفصل الريف عن المدينة فى الآمال العظام أعقد بكثير منها فى عودة الروح، تلك الهوة التى أوجدتها الثورة الصناعية والتى أوجدت معها فقراً مدقعًا وغنى فاحشًا لا يمكن التسوية بينهما، ومن الانطباعات الرئيسية التى تخلفها الآمال العظام عند القارئ هى أن الفقير لا يمكن أن يلحق بالغنى إلا فى الخيال، ومن ثم نشط خيال پپ وأصبح السبيل الوحيد الذى يمكن أن يوصله بوابة أهل اليسر ويحرره من ملل الحياة الريفية التى لا يمكن لصاحب خيال مثله تحملها كقدر محتوم. ولكن سرعان ما جره خياله إلى التورط فى غرام استيلا، ومن هنا ينشأ التعقيد والتحول من عاطفة إلى أخرى، وهو ما لا نجد له مثيلاً فى عودة الروح.

إن غياب الصراع بين الفرد والمجتمع الذى يؤدى إلى وقوع الفرد ضحية للمجتمع كما هى الحال فى الآمال العظام، هو الذى يحرم عودة الروح من صراع مماثل

يذهب بالروح مذاهب شتى فى خضم هذا الصراع، ومن الواضح أن عودة الروح تفتقد إلى الصراع الذى يخرج بالمحلية من واقعها المسطح إلى آفاق إنسانية أبعد مدى؛ لهذا السبب يظل محسن فتىً بسيطًا لا يتعرض لصراع مع نفسه ولا مع خصمه المجتمع، ولا يمر بتجربة پپ التى تجعله يتألم بسبب إعراضه عن أصله الريفى وهويته الأصلية فى سبيل الحصول على هوية جديدة، هوية الجنتلمان التى يمكن أن ترضى استيلا، أمله الوحيد الذى يطمح فى الحياة، وهو لا يفيق إلى رشده مثل پپ بعد عذاب أليم يترك آثارا فى نفسه إلى الأبد نتيجة وهم أوقعه المجتمع فيه؛ لأنه نفسه كان على استعداد أن يقع فيه، إذ إن ديكنز لا يبرئ الشخصية من مساهمتها فى مصيرها ولم يحصر الفصل فى خارج الشخصية، وربما كان هذا سبب فى بقاء شخصية پپ خالدة فى الأذهان إلى يومنا هذا؛ لأن ديكنز تطور بالرواية من التركيز على الحدث إلى الاهتمام بالشخصية وحياتها الداخلية.

جميع شخصيات عودة الروح بسيطة مسطحة لا صراع داخلها ولا خارجها، حتى زنوبة التى تثير الشغب فى الرواية لا تتصارع فى واقع الأمر مع أحد ولا مع طرف، وكل ما فى الأمر أن مظهرها القبيح يشكل عائقًا فى تكوين علاقة مع الجنس الآخر يمكن أن تؤدى فى النهاية إلى ارتباط عائلى هى نفسها تصبو إليه؛ لهذا نجدها تلجأ إلى وسائل الشعوذة كلما أدركت أن فرصة تلوح فى الأفق أو على وشك أن تكون كذلك؛ فمصطفى مثلاً الذى أقامت الدنيا على رأسه لا يعرف حتى عن رغبتها فيه، وسنية التى اتهمتها باختطاف مصطفى منها فى المرة الأولى لم تكن تعلم شيئًا عن الموضوع، وهكذا تجرى حوادث الرواية والكل فى غفلة أشبه بغفلة الدراما الكلاسيكية.

وغياب الصراع يؤدى بالضرورة إلى غياب الحوار أو تقليص دوره على الأقل، وهذا ما يحدث فى عودة الروح، إذ إن كل ما يبدو فيها من حوار لا يزيد عن مداعبات لا تعمق خلافا ولا تسبر غورًا سواءً ما كان بين أفراد الشعب أنفسهم -بما فيهم زنوبة- أم ما بين محسن وبقية أفراد الشعب، من جهة، أو ما بين محسن ووالدته التركية الأصل، إذ ليس من المعقول أن ينقلب صبى ضد والدته لأنها من أصل تركى، أو أى أصل غير مصرى، ولا يخفى على القارئ أن سلوك الهانم والدة محسن يأتى بدافع من

الغيرة على مكانة زوجها الاجتماعية والاهتمام الزائد بها، وتصرفها مع الفلاحين بطريقة تبدو مهينة فى نظر محسن هو تصرف مألوف، ومنبعه النظرة الدونية التى يحملها ابن المدينة إلى ابن الريف والتى تشيعها التركيبة الاجتماعية الشاملة، ومن المشاهد التى يذكرها القارئ بشغف فى الآمال العظام مشهد پپ وهو يشعر بخجل وإحراج من زيارة جو فى لندن عندما اعتبر نفسه متوهمًا من أصحاب المدينة بعد أن هجر الريف وتوهم أنه يودعه إلى الأبد، وقد وصل الإحراج عند پپ أنه صمم على أن يعلم جو القراءة والكتابة ليستطيع التحدث مع أهل المدينة من أصحاب پپ مثل هيربرت ابن لندن، أما المشهد المماثل الآخر فى الآمال العراض فهو إحجام پپ عن استقبال ماجوتش بسبب شكله وملابسه الرثة التى ترتبط بابن الريف والمفارقة هنا أن پپ لم يكن على علم أن هذا الشخص الذى يخجل من مقابلته فى لندن الآن هو الشخص نفسه الذى عطف عليه وأحبه حبا صادقا عندما كان طفلاً وسرق له الطعام ليسد رمقه، وأهم من ذلك أن ماجوتش هو نفس الشخص الذى بعث إليه بالمال الذى جمعه من عرق جبينه، وهو مشرد فى أستراليا وتسلمه پپ من خلال المحامى جاجرز لكى يتعلم ويتنعم فى لندن، وهو الآن يرفض الإحسان بل ويرفض المحسن إليه بسبب تعال مزعوم اكتسبه پپ من خلال تحول حاله من ابن ريف إلى ابن مدينة، وعندما يعود پپ إلى رشده يتذكر موقفه هذا من أبناء ريفه بألم وحسرة لا يشفى منها بأقل من توبة نصوحة يرجع بها إليهم ودوداً نادمًا على تخليه عنهم بسبب الغرور الذى لحق به وهو يلهث وراء وهم خادع سيطر عليه فى المدينة؛ هذا هو بيت القصيد فى الآمال العظام: عودة الروح إلى پپ بعد أن فارقته ردحًا من الزمن عندما توهم أنه يستطيع أن يعيش حياة أفضل بدونها بلا روح، وكم كانت عودة الروح ستكون رواية عظيمة لو تضمنت رحلة تمثل العودة إلى الروح بعد صراع وألم ينشآن بسبب المعاناة التى تنتج عن ذلك عند الوقوع فى دائرة الوهم وخوض التجربة، تجربة فك الارتباط الاختيارى بين الشخص وأصله والعودة إلى الارتباط بعد التعرف على ما يسبب الوهم والإغراء فى حياة الإنسان، ما من شك أن العنوان الذى أعطاه توفيق الحكيم إلى روايته وهو عودة الروح يناسب رواية ديكنز بل ويكسبها جمالاً وجمالية لو أمكنت إضافته إلى العنوان الحالى ليصبح الآمال العظام وعودة الروح.

وعودة إلى والدة محسن التركية الذى اتكأ عليه توفيق الحكيم محاولة منه فى إبراز دور محسن فى خلافه مع الأجنبى، ألا يمكننا القول إنّ سيدة مصرية ليست من أصول ريفية يمكن أن تكون أشد مناكفة للفلاحين وللأصول الريفية من أم محسن؟ ألا تسجل هذه الظواهر يومياً فى الأفلام والمسلسلات المصرية؟

إن ما ينقص عودة الروح فنيا لتكون فى مصاف الروايات العالمية هو وجود خصم أو طرف مناقض تتحاور أو تتصارع معه الشخصيات أو الشخصية الرئيسية على الأقل، وأن يكون هذا الخصم أكثر من مناكف يبعث على اللهو والتسلية، أو من خصم يأتى ذكره عرضا فى الفصل الأخير من الرواية، وكأنه مجرد ضيف «ثقيل الظل» يحل على الرواية ويخرج منها مثل ما يخرج القارئ دون سؤال أو جواب أو حوار أو نزاع أو منازلة.

ومن المعروف أن بطل التجربة الذاتية يتعرض لأهوال ومخاطر وتجارب كثيرة ينجو منها بصعوبة وقد تعلم درس الحياة، هذا هو بطل جوته ڤيلم مايستر فى الرواية التى أسست هذا الجنس الأدبى يجوب ألمانيا فى سبيل إصلاح المسرح الذى كانت أحواله متردية آنذاك ويتعرض لأنواع من المخاطر والمغامرات لا حصر لها، والمقصود منها طبعا، أن يخرج البطل وقد امتحنت شخصيته وخرجت من الامتحان قادرة على الاستمرار بحساسية جيدة، تولدت أثر الكشف عن مقومات الصمود بداخل الشخصية وتصارعها مع الظروف الخارجية التى ألمت بالشخصية أثر انطلاقها حرة فى الحياة.

هل خضع محسن لتجارب كافية لصقل شخصيته؟ هل وضعت شخصية محسن على المحك لتثبت جدارة مقوماتها الداخلية؟ إن ما نعلم عنه من انخراط محسن فى النضال ما هو إلا استجابة تلقائية لا تعتمد على سجل مسبق نتيجة تجربة أو تجارب معينة مربها وسلم من شرها وتأثر بها وتعلم منها، لقد كان بإمكان توفيق الحكيم أن يستغل تجربته الماضية فى المسرح وما فيها من معاناة مع شركة عكاشة وأن يستغل شغفه بالمسرح والمسرحية، وأن يوظف كل هذه الأشياء ويجعلها فى متناول اليد عند محسن، وأن يجعله ينطلق بحماسة للمسرحية يجوب القاهرة والأرياف معلنا مثلاً عن ميلاد مسرح جديد يبعث الحياة والأمل فى قلوب المواطنين بمسرح الحدث الذى يريد من

الناس أن يعوه جيدا ، ويتمثلوه بقوة، عندها يتجسم الماضى الحضارى المصرى لما فيه من قوة كامنة منيعة ليصبح رصيد المقاومة فى الحاضر ومرتكزاً للنضال يتسلح به محسن، لينهض بأعباء العمل الثورى، لقد كان بإمكان توفيق الحكيم أن يوسع دائرة الحدث التى يتحرك فيها محسن ليجعلها تتناسب مع الهدف الأسمى فى الرواية، وتوفيق الحكيم قادر على ذلك، أليس مشهد مصطفى وهو يتابع سنية إلى عيادة الأسنان لدليل على أن توفيق الحكيم يمتلك القدرة حتى على كتابة رواية المغامرات لو أراد ؟

ورغم أن بطل رواية التجربة الذاتية إنسان عادى لا يتميز بالبطولات الخارقة، إلا أنه يختلف عمن حوله بحس وخيال متميزين ينمو ويتطور من خلالهما وهو يشق طريقه فى الحياة والتجربة بمساعدتهما؛ پپ مثلاً ريفى الأصل ولكن خياله الخصب يأبى أن يظل صاحبه قابعًا فى حياة الريف الرتيبة التى يحتملها الريفيون بملل، بعبارة ديكنز المشهورة "dull ednurance" ولكنه يكتشف بعد التجربة المريرة أن الحياة الأخري التى يزينها خياله ليست بالحياة البديلة الهنية ذاتها، إذ هى التى تخلق منه إنسانًا يمتلك حكمة يصاحبها الحزن، عبارة كوليردج فى «الملاح القديم» التى رأى فيها ديكنز تكليلاً لخبرة پپ فى نهاية المطاف، يدرك پپ فى رشده أن حياة الريف والريفيين هى الحياة الصادقة وأن جو وبدى التى أعرض عن الزواج منها والتى أصبحت فى النهاية زوجة جو، يدرك پپ أنهما أصدق مثال لبنى البشر، وقد أدرك هذا الأمر من قبل، ولكنه أدركه بقلبه، واليوم يدركه حاضرا بعقله، ولو أن إدراك القلب عندما كان پپ صبيًا استطاع أن ينوب عن إدراك العقل لما تورط فى التجربة أصلاً ولما عانى واكتسب نضجًا وحكمة.

والسؤال الأزلى، هل يستطيع بطل رواية التجربة الذاتية أن يسترجع سعادة كانت تملأ قلبه فى يوم من الأيام؟ صحيح أن جو وبدى اكتسبا فى نظر پپ عمقًا من المحبة واعترافًا ثابتًا منه أنهما أبناء الريف البررة اللذان لم يتحولا مثله فى يوم من الأيام عن اعتزازهما بحياة الريف، هل يستطيع پپ أن يكون سعيداً مثلهما ما دام يعترف بسعادتهما بل ويؤمن بها ؟ لو كانت الإجابة على هذا السؤال من السهولة بمكان لما احتار ديكنز فى شكل النهاية لروايته والتى خضعت للتغيير بسبب الإشكالية التى تخضع لها نهاية البطل، بادئ الأمر، وضع ديكنز نهاية محزنة لروايته اعتماداً على

منطق الأحداث فى واقع الحياة وهو أن التجربة المؤلمة التى مر بها نتيجة خياله الطموح تترك آثاراً يصعب إزالتها من الذاكرة والرجوع إلى مرحلة البراءة التى رأى ديكنز أن التجربة تطيح بها لا محالة، وبناء على اقتراح من صديق له وضع نهاية توفيقية تحتفظ بحزن التجربة وبأمل استعادة الصفاء أيام البراءة الأولى، عندما كان پپ صبيا يجلس بجانب جو يغمره دفء نار المحددة المتوهج فيشعر بالسعادة والاطمئنان، مع هذا لم تكن هذه النهاية مرضية عند العديد من النقاد وما زال القراء يفضلون النهاية الأولى على الأخرى، وفى أحيان كثيرة تظهر النهايتان فى نفس الطبعة.

من المعروف أن ديكنز ختم روايته فى المرة الأولى بخاتمة محزنة تمشّيًا مع واقع الحياة التى تمتد عبر الزمن وتكون النتيجة ألا يبقى فيها الانسان على حال البراءة عندما يبرز فى الإنسان الأمل المنشود فى استعادة البراءة، ولكنه أمل يهيمن عليه الحزن؛ لأن الماضى لا يمكن أن يصبح حاضرا، ولعل السبب الرئيسى الذى دفع ديكنز إلى اختيار هذا السبيل هو رغبته فى تقديم اتجاه مخالف تماما للخاتمة السارة التى شاعت فى عهده، تلك الخاتمة التى أصبحت معروفة بخاتمة الأجراس التى تدق فى الكنيسة إعلانا عن موعد الزفاف، كيف يختم الراوى روايته بخاتمة سعيدة؟ هذا ما كان يسيطر على الغالبية العظمى من كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر إلى أن جاء القرن العشرين وأفتن الروائيون بالخاتمة المفتوحة.

تذكرنا نهاية عودة الروح على الفور بتلك النهايات السعيدة، بل إن نهايتها واضحة الاتجاه، فهى تحضر لدق طبول الفرح بزفاف مصطفى وسنية، وفرح الشعب بزعيمه.

***

لا يعنى هذا أن توفيق الحكيم غير قادر على خاتمة تشبه خاتمة ديكنز الأخرى، لو ختم توفيق الحكيم مثلاً روايته بالفصل الحادى عشر من الجزء الثانى، لحقق المراد الذى ربما يفوق فى فنيته ما استقر عليه فى النهاية، هذا المشهد فى هذا الفصل قطعة فنية رائعة تصلح فى اعتقادى أن تكون خاتمة الرواية، ففيها شاعرية تعبر أصدق تعبير عن إحساس محسن المرهف، وفى الوقت ذاته فيها واقعية المكان التى تعادل رومانسية

محسن ومن تداخل رومانسية الشخصية وواقعية المكان تبرز الروح وهى تعود إلى صاحبها فى المكان والزمان المناسبين، هذا هو المهد: «لم يكن فى رأس محسن غير شيء واحد: هذه الحياة التى أصبحت فارغة أمامه... كيف يملؤها؟... والمستقبل الفسيح والأيام الطويلة الآتية بأى صبر يستطيع اجتيازها؟... وسمع فى نفسه هازئا يجيبه فى سخرية:

وقبل أن تحب ماذا كنت تصنع؟... عد كما كنت قبلا؟... فابتسم الفتى ابتسامة مرة ونظر إلى السماء نظرة الساخط الثائر وكأنه يقول صائحا فى أعماقه: ارجع إلى ما كنت قبلا؟... نعم إنى عشت من غير حب وعشت سعيدا، ولكنها سعادة الأعمى الذى لم ير الجمال، ولم ير النور، ولم ير الحياة!... ولكنك فتحت أعين الأعمى وجعلته يبصر وينبهر... فهل تحسبه إذا أرجعته بعد ذلك إلى ظلامه الأول مستطيعا أن يجد سعادته الأولى؟!...

ورأى محسن نفسه فجأة فى ميدان السيدة فارتعد إذ ذكر أنّه مضطر للعودة إلى المنزل، حيث يجلس إلى أعمامه الرفاق، وعمته!...

وسيدركون، ولا شك من وجهه ما به، فوقف مترددا لا يدرى ما يصنع. وإذا بغتة نظره يقع على دكان حلاق السيدة زينب، وفجأة اصفر كالأموات ومكث لا حراك، ذلك أنه لمح مصطفى بك، خارجا منه و«البودرة» البيضاء لا تزال تزين ذقنه... وشاربه الأشقر الذهبى الصغير مقصوصا على الطراز الأخير... وهو يختال فى بذلة جميلة، وبيده منديل حريرى فى لون البذلة يضعه فى رشاقة فى جيب الصدر الأيسر مظهرا طرفه، وعلى وجهه البسطة والانشراح طافحان...

وأسود الميدان فى نظر محسن فلم يشعر إلا أنه اتجه إلى المسجد، وفى قلبه شبه هلع أن يكون هذا الرجل قد رآه، وخلع نعليه بسرعة وارتجاف، وسار على بساط الجامع حتى بلغ المقام، فانزوى فى ركن من أركان الضريح المظلمة، التى لا يأتيها النور إلا من «نجف» كبير يتدلى من أعلى تلك القبة الفخمة الشاهقة... وتناول محسن بيده قضبان الحاجز النحاسية، وجعل يهمس ملهوفا من صميم قلبه، بصوت عصبى متقطع:

يا سيدة زينب!... يا سيدة زينب!... يا سيدة زينب!...

وانفجر باكيا، وتساقطت دموعه على بساط المقام، وهو يكتم شهقاته فى صدره، حتى لا يسمعها الزوار حوله!...»[٥].

هذا المشهد يضم بين سطوره واقعية صادقة تتعدى ما فى الفصل الأخير من واقعية محبوكة لتؤدى هدفًا معينًا جاهزاً ليكون خاتمة. فى هذا المشهد تعود الروح ممتطية نورا يمتد من «نجف» التاريخ إلى قضبان الحاجز النحاسية فى السيدة. وفى هذا المشهد يتجسم الفرق أو التناقض بين سوقية مصطفى وروحانية محسن.

وعند التمعن فى هذا المشهد وقراءة ما بين السطور نتساءل عما يبرر العلاقة الحميمة بين مصطفى وسنيه على حساب محسن إلا رغبة توفيق الحكيم فى تطبيق أنشودة الموتى «الكل فى واحد»، ومقارنة بالحالة الشبيهة فى الآمال العظام، فإن هنالك مثلا جميع المبررات التى تؤدى إلى زواج استيلا، معبودة پپ، من درمل، وهى مبررات الظروف التى أحاطت استيلا منذ طفولتها ولا يمكن بأى شكل من الأشكال أن تكون مقنعة عند پپ، مهما بدت منطقية لغيره، وفى مشهد من أعنف المشاهد فى الرواية يتوسل إليها بكل ما أوتى من قدرة البيان أن تتخلى عن درمل لأنها فى نظر پپ تستحق شريكا أفضل (ولا يقصد نفسه فى هذه الحالة) وأهم ما فى الأمر أن الرواية لا توفر أى فرصة للقاء أو المصالحة بين پپ ودرمل[٦].

ويعرض المشهد المذكور أعلاه عند تأمل تفاصيله أهم صفة أو أقوى ركيزة تقوم عليها صورة البطل فى رواية السيرة الذاتية، ألا وهى ملكة الخيال، فهى الموهبة التى يتمتع بها پپ وستيفان (بطل صورة الفنان فى شبابه)، وهى الصفة التى يراها مبدعو هؤلاء الأبطال فى أبطالهم، وهى القاسم المشترك الأعظم بين الفنان وصورته وخصوصا فى شبابه، التى تتخذ من المرأة تشبيهها يعكس حالة الفنان فى مراحل حياته المختلفة[٧].

يعلق بعض النقاد على شخصية ديڤد فى الرواية المعروفة باسمه ديڤد كوپرفيلد بالقول: إنّ ديكنز استطاع أن يكتب رواية وكأنها كتبت من قِبَل طفل، وهذا يدلل على أن ديكنز حافظ على خيال الطفل فى الرواية وأبقى عليه صورة يمتنع تصويرها بكل هذا الصدق لو لم يحافظ ديكنز على المسافة الضرورية بين صورة الطفل المصورة

وصوت الراوى الراشد الذى يقوم بتصويرها، وعندما أدرك ديكنز أن الرواية توقفت عند تصوير الطفل أو الصبى لحياته دون أن تمتد إلى مرحلة الشباب شرع فى التفكير بكتابة رواية يمتد تصوير الراوى فيها إلى مرحلة الشباب؛ ليتسع مدى الصورة إلى النمو والتطور والتحول عبر التجربة، ومن ثم ليتسع هذا المدى إلى عودة الروح.

وهكذا تحققت رغبة ديكنز فى الآمال العظام، وبالمثل كتب جويس صورة الفنان فى شبابه، ولكن الفنان لم يرسم صورته أى أنه لم يفعل خياله ليكتب رواية، إذ تنتهى الرواية بعرض لصورة خياله فى أيام الصبا، ولم يتحقق ما أراده الفنان لخياله أن يفعل إلا بعد الرواية المشهورة يوليسيز التى تتوج خيال ستيفن فى أقصى طاقاته الإبداعية.

ومهما يكن الأمر، فلم يكن توفيق الحكيم فى وضع نهاية عودة الروح مقتنيا آثار ديكنز ولا غيره من كتاب روايات النهاية السعيدة، بل كان متأثرا أو مستأثراً بفكرة اعترف بسيطرتها عليه وصرح بها فى رسالة إلى زميله القاضى طاهر رشيد، هذا ما كتبه لزميله فى ١٩ نوفمبر ١٩٣٢ حول الرواية:

«الصعوبة فى الأمر أنى أريد اسمًا يلخص كل فكرتى المتمشية فى القصة والتى سوف تتمشى فى قصص أخرى مستقبلية: هذه الفكرة الإنسانية التى أريد أن أدعو لها مدى حياتى:

«الكل فى واحد»

عندما يصير الوقت خلوداً

سوف نراك من جديد

لأنك صائر إلى هناك

حيث الكل فى واحد!...

«نشيد الموتى»

ولقد كانت هذه قوة مصر فى الزمن الغابر كما قال الأثرى الفرنسى مخاطبا مفتش الرى الإنجليزى. وقد كان هذا الشعور هو ما يسيطر على الأسرة القاطنة بشارع

سلامة٣٥. وقد كان هذا شعور المصريين فى ١٩١٩ إزاء رجل واحد!! وإحساس المصريين نحو الحيوانات أو الجماد، الإحساس بالاتحاد الكونى العام أى الإحساس بالله.»(٨)

فى اعتقادى أن الإيمان الراسخ بهذه الفكرة أدى إلى نوع من التقاطع غير المحمود فى الرواية بين مصر الفرعونية ومصر الإسلامية، هل الفلاح المصرى الذى يشفق محسن عليه أحيانا ويعجب به أحيانا أخرى هو امتداد للفلاح المصرى زمن الفراعنة؟ إن كان الأمر كذلك، فإنه لا يوجد فى الرواية ما يثبت ذلك وكل مظاهر البؤس والتوحد التلقائى مع الأشياء التى تصفها الرواية ما هى إلا نتاج البيئة التى يعيشها الفلاح فى كل مكان وزمان، وقد علل زولا فى روايته الأرض مظاهر البؤس والشقاء التى تبدو على الفلاح أنها امتداد طبيعى لمناخ البيئة التى تحيط بالفلاح الذى يصبح على مدى الزمن نتاج ظروف طبيعية تحيط به وتصبح حياته أشبه بصفقة تعقدها الطبيعة معه.

ويمكن أن نذكر فى هذا السياق أن نوجّه توفيق الحكيم إلى إحياء تراث مصر القديمة يتحظى فى حدوده الرغبة العامة فى استثمار الفرعونية وأمجادها، تلك الرغبة التى كانت مهيمنة على بعض المفكرين المصريين المعاصرين لتوفيق الحكيم، إذ لابد وأن توفيق الحكيم كان على وعى بتوظيف الميثولوجيا فى الرواية وإبراز أهميتها الفكرية والفنية من قبل علماء الانثروبولوجيا، وأبرز مثل على ذلك يوليسيز التى يشار إليها على أنها ملحمة القرن العشرين، استطاع جويس بقدرة فنية هائلة أن يخلق من واقع الحياة العادى فى دبلن متوازيات لها فى ملحمة هومر ومن التفاعل والتداخل بين مرجعية حوادث وشخصيات وقصص ملحمة هومر من جهة، وحوادث أهل دبلن اليومية وشخصياتها العادية وقصصها المألوفة من جهة أخرى تنتج المفارقة الغنية التى تعمق الشعور بالعبث وخيبة الأمل فى أعماق الشخصيات الرئيسية وهى (مع متوازياتها) بلوم (أوديسيوس باليونانية ومقابلة يوليسيز بالرومانسية)، مولى (پنيلوپ)، وابنهما ستيفن الشاعر (تليماكوس). وتتجلى عبقرية جويس فى اختزال الزمن الذى استغرقته حوادث الأوديسى عبر سنوات طويلة إلى يوم قمرى (٤٨ ساعة).

لابد وأن توفيق الحكيم إذن كان على وعى بمخزون الميثولوجيا الفنى الذى استغله كبار الروائيين الأوروبيين خصوصا فى سنوات العشرينات التى سبقت كتابة عودة الروح، ولابد وأنه شعر أن الميثولوچيا المصرية أكثر من مصدر اعتزاز قومى، هذا ما يقوله توفيق الحكيم فى مقابلة له مع عبدالفتاح الديرى:

«لم نزل فى عهد لم يظهر فيه بعد-إلا نادرا- تلك الطبقة من كبار النقاد الذين يعكفون على أدب بلادهم، كما يفعل النقاد فى أدب الأوروبيين، ليخرجوا منه الاتجاهات ويخلقوا النظريات، ويصلوا الأدب العربى الحديث بأرضه وماضيه وما يحيط به من مؤثرات وحضارات حتى يصبح أدبًا مدروسًا مبحوثًا كالآداب الكبرى.

هذا هو السر فى أن معظمنا يسأل قبل أن يبحث!... إنك تسألنى عن رأيى فى قصصى القائم على الأساطير؟.. الجواب الصريح تجده فى كتابى «تحت شمس الفكر».. ولأجنبك المشقة، أقول لك الآن بسرعة: إنى أؤمن بوجود رواسب الآلاف من السنين باقية فى أعماقنا دائما، وما عملى فى ناحية الأساطير سوى مجرد محاولة لمد حبل يربط حياتنا الروحية والفكرية فى أطوارها المختلفة، كما يربط الانسان طفولته بصباه، بشبابه، بكهولته فى كائن واحد وروح واحد، إن روحنا الكامن لا يتغير بتغير الأزمان، ولا يختلف كثيرا باختلاف العصور والأديان».

هذه شهادة تدلك على استيعاب توفيق الحكيم للعلاقة الوثيقة بين الأسطورة والرواية، ولكنها مثل بقية الشهادات الصائبة فى مجال التقنية لا تحظى بتطبيق عملى كافٍ.

***

لو قدر لتوفيق الحكيم أن يستثمر رؤيته الروائية يتعلق بمعرفته النقدية بتقنية الجنس الأدبى لرواية التجربة الذاتية، وإلمامه بالتقنيات المماثلة فى الأدب الغربى، ودرايته بأهمية الأسطورة فى الرواية، وإيمانه بالعلاقة الوطيدة بين التاريخ والرواية- لو استطاع توفيق الحكيم أن يفعل رؤيته هذه ويفك الشخصية من عقالها فى هذه المحطات بدلا من أن تظل رهينة فيها حبيسة اسقاطات لا تعود على الشخصية بخير

لأنها تقزمها- أقول لو كان بالإمكان تحويل الرؤية الثاقبة للرواية عند توفيق الحكيم إلى تطبيق عملي لربما كانت عودة الروح آمالاً عظامًا أخرى.

لكن عودة الروح ستظل رواية تحتفظ بما سماه ى.م. فورستر فى معرض الحديث عن عناصر الرواية بالعمود الفقرى للرواية منبها إلى أن السرد أمر ضرورى رغم المبررات التى يجب أن تدعونا لتقديم الشخصية على عبقرية السرد والحديث. ولما كان توفيق الحكيم يمتلك زمام السرد استطاع أن يقدم لنا قصة شيقة تجذب القارئ إليها بيسر، وتجعله يتعلق بها من أولها إلى آخرها لمجرد السرد الناجح الذى هو العنصر الأساسى فى بناء الرواية، وتجدر الإشارة هنا إلى أن توفيق الحكيم كان على وعى صادق أن الرواية تختلف عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى فى أنها أقل منها حاجة إلى السيطرة الفنية اللازمة لإبداع الشكل، تلك السيطرة الذهنية التى تتحكم فى الخطاب الفنى، أيقن توفيق الحكيم أن الرواية بادئ ذى بدء تحول مباشر من واقع الحياة إلى السرد الروائى دون جهد تقنى معين يكون متطلبا مسبقًا فى عملية الإبداع كما هى الحالة فى الشعر أو الدراما مثلا، ولو اخترنا تعريفًا بسيطًا للرواية لربما قلنا إنها انتقال مباشر أو مفاجئ من الحياة التى تعيشها إلى الرواية التى نقرأها أو نسمعها تروى علينا، هذا الانتقال الميسر هو الذى جعل العديد من النقاد ينعتون عودة الروح بالواقعية، نشعر مثلا ونحن نقرأ ما يروى علينا من زيارة محسن لدمنهور أن الراوي يعرف الشيء الكثير عن الفلاحين وأحوال معيشتهم وقصصهم التى لابد وأنه سمعها أكثر من مرة قبل هذه الزيارة، لكنه رأى هذه المرة أن يراهم من على بعد وكأنه زائر غريب لا يراهم ويسمعهم فقط بل يروى حياتهم وينقلها قصة، يعلق جون فورستر (أول مؤرخ لحياة ديكنز) على مقالات ديكنز التى جمعها فى مؤلف تحت عنوان لمحات تصويرية لكاتبها بوز (وهم اسم مستعار استخدمه ديكنز فى عدد من كتاباته) "Sketches by Boz"، إن ديكنز يرسم الأشياء حرفيا كما هى... وهى صورة للحياة اليومية فى لندن بحسنها وقبحها برها وحلوها بفكاهتها ومتعتها... كلها يرسمها ديكنز إلينا بواقع مطلق لهذه الأشياء»[١٠].

هذا ما فعله توفيق الحكيم فى تصويره، إذ نقل واقع الصورة الحرفية وحولها إلى واقع مطلق ويبقى الواقعان جنبا إلى جنب شاهدان على أن الخيال واللغة هما اللذان

يساعدان على خلق واقع جديد مطلق، لا يمحو الواقع الحرفى؛ لهذا نجد الرواية توصف أحيانا أنها واقعية وأحيانا أخرى أنها رومانتيكية، ويقارب هذا الأمر من الوصف الوظيفى لاستعمال اللغة فى تركيبيها السطحى والعميق.

يقدم لنا توفيق الحكيم واقعا أشبه بدليل حاضر يدل على شىء غائب تصوره الفلاح المصرى الكادح الذي يعرفه هو امتداد لصورة للفلاح المصرى منذ أقدم العصور وأبرز مثلين على هذا الامتداد بين الحاضر والماضى صورة سنية وإيزيس: «وعادت فالتفتت إلى «البيانو» تمر بأناملها على مفاتيحه، ووقف «محسن» خلفها، وقد هدأ اضطرابه قليلا واطمأن، إذ هى الآن لا تستطيع رؤيته فى موقفه هذا، وعندئذ جعل يختلس النظر إليها اختلاسا، ولأول مرة فطن الى أن شعرها مقصوص على أحدث طراز، وذهبت عيناه تتأمل نحراً عاجيًا غاية فى البياض، يعلوه رأس جميل مستدير الشعر غاية فى السواد يلمع لمعانا أخاذا؛ كأنه قمر من الأبنوس، وخطرت «لمحسن» صورة يراها دائما فى الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصرى القديم، صورة يحبها كثيرا، وطالما قضى شطرا من حصص التاريخ يطيل إليها النظر وهو سابح فى عالم الأحلام، لا ينزله منه إلى الأرض إلا صوت المدرس وقد بدأ فى شرح الدرس، تلك صورة امرأة، شعرها مقصوص أيضا... وأسود لامع كذلك... ومستدير كالقمر الأبنوس: «إيزيس»!...» (ص١٢٢-ص١٢٣).

والمثل الآخر بيت الفرح الذى يستحضر طريق الكباش الموصل إلى معبد الكرنك «كان الوقت مساء عندما وقفت العربة «الحنطور» التى تقل العوالم أمام بيت الفرح، وقد نصب بالواجهة سرادق فخم كبير مزين بأنواع التعاليق والنجف، والرايات الصغيرة المربعة والمثلثة على مختلف الألوان: من أحمر وأصفر وأخضر، واصطفت عمد مصابيح الغاز على جانبى الطريق الموصل إلى المنزل؛ كأنه طريق الكباش الموصل إلى «معبد الكرنك «!!!..» (ص١٣٥).

مثل هذه الإشارات الأسطورية، تبين أن توفيق الحكيم كان على وعى بما فى الأسطورة من قوة كامنة يمكن أن تبعثها فى الحاضر الذى يشكل بعدا يمكن أن يصبح منطلقا جديدا للأسطورة يحييها من جهة ويغنى روايته بها من جهة أخرى، ويصبح «الكل واحد» كما جاء فى نشيد الموتى المحبب لتوفيق الحكيم.

لكن توفيق الحكيم لم يطور الأسطورة فى عودة الروح بل تركها إشارات مبعثرة لا تسرى فى عصب الشخصية ولا تؤازرها ، إنّ مشهد السيدة زينب فى الفصل الحادى عشر (ج١) مثلا لا ينسحب على الأسطورة فى عملية تطبيقه، وهذا ما يجعلنا نقول إنّ الأسطورة فى عودة الروح ظلت هامشية وتوقفت هيمنتها عند مجرد الإشارة اليها.

ومهما يكن من أمر واقعية أو تقنية توفيق الحكيم فإن عودة الروح تظل رواية تشد القارئ اليها بقصتها التى تتسم بالبساطة الكلاسيكية المعروفة الشائعة فى الأدب الغربى، وليس من قبيل الصدفة أن تجد هذه الروح الكلاسيكية هوى فى نفس توفيق الحكيم إذ إنها منسجمة مع بساطة المحلية المصرية، فالرواية بكل بساطة تصور واقع الفلاح وريفه والشخصيات شخصيات ريفية تعيش فى المدينة ولكن ارتباطها وعمقها يظل راسخا فى الريف، وفى غياب ثورة صناعية كما هى الحال فى المجتمع الأوروبى ظل الريف بعيدا عن تعقيدات المدينة فمحسن وأعمامه وعمته الذين يسميهم توفيق الحكيم الشعب -متفكها طبعا- هم صورة مصغرة لصورة الشعب الكبرى المعروفة التى ستظل تشكل السواد الأعظم.

وفى جميع الأحوال ما قرأت عودة الروح إلا وتذكرت خطاب بلزاك إلى القارئ حول واقع الحقيقة فى الرواية وهو خطاب يقع فى سياق السرد فى رواية بلزاك الشهيرة الملهاة الإنسانية (The Human Comedy) يقول بلزاك، وقوله هذا أشبه بلفت نظر موجه إلى القارئ وهو أيضا ممارسة مألوفة فى الرواية الكلاسيكية من جين أوستن إلى جورج إليوت، يقول بلزاك:

«أنت يا من تمسك بيديك البيضاوين هذا الكتاب إذ تجلس مستكنا إلى راحة كرسيك الوثير ستبدى نفس تبلد الإحساس وتقول لنفسك هذا الكتاب قد يسلينى. وبعد أن تقرأ عن الأحزان الدفينة التى يعانى منها جوريو العجوز ستكون مفتوح الشهية عند العشاء وستعزو عدم اهتمامك إلى المؤلف وتتهمه بالمبالغة واللجوء إلى الرخصة الشعرية، ولكن انتبه إلى ما سأقول: هذه الدراما ليست من سرحات الخيال أو من تأثير الرومانس، كل ما فيه صحيح، صحيح إلى درجة أن كل واحد منكم معشر القراء يستطيع أن يتعرف إلى عناصرها فى بيته أو بيتها، وحتى فى قلبه أو قلبها»(١١).

إنْ كانت عودة الروح لا تضاهى الآمال العظام فى مكانتها الفنية الرفيعة التى تسمو برواية سيرة التجربة (أو الترجمة) الذاتية التعليمية، وإنْ كان توفيق الحكيم قد أخفق فى أن يجعل محسن يتعلم درسه من الحياة العملية بكل ما فيها من ضراوة كما هى الحال عند پپ، إنْ كان الأمر كذلك فقد نجح توفيق الحكيم فى تقديم رواية تعلم منها هو الكثير فيما بعد، وتعلو غيره منها الأكثر، إذ شقت الطريق أمام روائيين عرب تحققت آمالهم على يد آمال الحكيم العظام.

الهوامش:

١- كتب توفيق الحكيم في إيضاح لرسالة كتبت له في ١٨ أكتوبر ١٩٢٨ ما يلي:

«كنت قد شرعت أكتب في باريس في أوائل ١٩٢٧ الرواية التي سميتها بعد ذلك «عودة الروح». كتبتها أول الأمر بالفرنسية، لأن شعوري وقتئذٍ هو أن الفن القصصي كالفن التمثيلي لم يزل في مصر محتاجا إلى الاحترام الذي يظفر به فن المقالة الأدبية، ولابد للأديب في مصر وقتئذٍ من أن يكون قبل كل شيء صاحب مقام راسخ في ميدان المقال الأدبي، أما المتخصص في الكتابة القصصية أو المسرحية وحدها دون أن يكون إلى جانب ذلك كاتب مقال فإن عالم الأدب عندنا لا يعترف بجدية عمله ولذلك كان أحد زملاء طه حسين في السوربون وهو أحمد ضيف عندما أراد أن يكتب رواية «منصور» كتبها بالفرنسية واشترك معه في كتابتها كاتب فرنسي اسمه «فرانسو بونجان» ولكن هذا الكاتب الفرنسي زعم بعد ذلك أنه هو المؤلف الأصلي وأن أحمد ضيف ليس أكثر من معاون ثانوي أمده بالمعلومات والمواد التي صاغها هو بقلمه الفرنسي وفنه الروائي، وهذا ما كاد يحدث لي، وما جعلني أرفض مشاركة أي شريك فرنسي كما جاء في هذه الرسالة، ولقد طرحت عندئذ هذه النسخة الخطية الفرنسية جانبا».

١- صفحات من التاريخ الأدبي لتوفيق الحكيم من واقع رسائل ووثائق دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥، ص ص١٨-١٩.

٢- المصدر نفسه ص٤٢.

٣- أحاديث مع توفيق الحكيم من سنة ١٩٥١-١٩٧١، الشركة الشرقية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧١، ١٣٨-٣٩.

٤- عندما يعود پپ من مصر بعد غياب طويل وقد تنقت روحه من الوهم والخداع، خداع النفس والمجتمع الذي عاشه في لندن يتساءل القارئ ومشهد محسن يهز شباك السيدة زينب إذا كان پپ قد عرّج على الضريح قاصدا البركة في ذلك المقام سيما وأنه عاد من مصر وقد استعاد روحه التي فقدها في يوم من الأيام في دهاليز لندن.

٥- توفيق الحكيم، عودة الروح، الجزء الثاني، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٩٠-٩١.

6- Charles Dickens, Great Expectations Oxford University Press, London (1861, repr. in World's Classics 1971) p.331.

٧- هنالك تقاطعات هامة وبارزة بين عودة الروح وصورة الفنان في شبابه أهمها المشهد الذي يصحو فيه محسن من النوم وقد غطت شخلع وجهه بالقبلات «وما أن رآها وتبينها حتى ذهب عنه النوم

فـجأة، وارتجـفت أهدابه، واحـمـرت وجنتـاه، واضطرب قليـلا، لا يدرى لماذا؟... ثم تخلص من أحضانها وجرى... » (ج١، ص١٤٨).

لا يمكن أن يكون هذا المشهد قد وضع عنوة أو صدفة بل إنه (ومثله إحجام مصطفى عن تجربة بنات الهوى فى المقاهى الليلة فى سبيل التسامى بعلاقته مع سنية) توضيح عملى لخروج بطل سيرة التجربة الذاتية من نوع من تجربته مع الجنس الآخر لتصبح لديه القدرة على اختيار إحدى العلاقتين الجنسيتين المختلفتين بعد التجربة.

ومن المشاهد التى لا تنسى فى صور الفنان فى شبابه مشهد الغانية التى وجدها ستيفن تقف وحيدة على أعتاب المنزل الذى كان يقيم فيه وتجربة الإغواء التى مر بها آنذاك.

٨- صفحات من التاريخ الأدبى ص٢١.

٩- أحاديث مع توفيق الحكيم ص ص ٦-٧.

10- John Forster, The Life of Charles Dickens, London, 1876, Book1, Section V.

11- Le Pere Goriot in La Comedie humaine (The Human Comedy), ed Marcel Bouteron (Paris: Gallimard, 1956), vol. II, p. 848.

من الجدير بالذكر أن بلزاك الفرنسى يستخدم الجملة الإنجليزية All is true وسط الكتابة الفرنسية ليؤكد على حقيقة الحقيقة.

فهرس

كلمات الافتتاح :

أبحاث المؤتمر :

رؤية الحكيم للأدب والفن :

الحكيم بين السياسة والفكر:

مسرح توفيق الحكيم:

توفيق الحكيم روائيًّا:

طُبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المجلس الأعلى للثقافة
١ شارع الجبلاية ، دار الأوبرا ، القاهرة

الرقم البريدى : ١١٢١١
تليفون : ٧٣٥٢٣٩٦
فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤

بريد إلكترونى :
egypt council @ yahoo. com

تصميم الغلاف للفنان
عدلى رزق الله

كلمات الافتتاح :

كلمة السيد الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة/ كلمة الأستاذ الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة /كلمة الباحثين المصريين الأستاذ الدكتور عبد القادرالقط/ كلمة الباحثين العرب الأستاذ الدكتور جورج طرابيشى / كلمة الباحثين الأجانب الأستاذ الدكتور روبين أوستيل / كلمة الأسرة ملازم إسماعيل نبيل.

رؤية الحكيم للأدب والفن :

إبراهيم عوض / أحمد عباس صالح / أمينة غصن / جون فونتان / حسن المنيعى حميد لحمدانى / شربل داغر / عبد الإله عبد القادر / عز الدين المدنى/ فيصل دراج/ محمد برادة / محمد دكروب / محمد رجب النجار/ محمد يوسف نجم / وطفاء حمادى.

الحكيم بين السياسة والفكر:

حسنى محمود / سمير قطامى/ عبد الرحمن أبو عوف / عبد الرحمن بن زيدان / عبد الكريم برشيد/ محيى الدين اللاذقانى .

مسرح توفيق الحكيم:

أبو الحسن سلام / أحمد السعدنى/ ألفريد فرج / عبد الحميد شيحة / عصام بهى / محمد مصطفى بدوى / مهدى بندق / نفيسة شاش.

توفيق الحكيم روائياً:

خليل الشيخ / روبين أوستيل / روجر آلن / سعاد عبد الوهاب / صبرى حافظ / فخرى صالح / محسن جاسم الموسوى / محمد شاهين.